



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
GRADO EN HISTORIA



TRABAJO FIN DE GRADO

Mención en Historia del Arte

Directora: M. Begoña Alonso Ruiz

Curso 2020/2021

LOS PALACIOS FLORENTINOS DEL SIGLO XV: ARTE Y SOCIEDAD

**FLORENTINE PALACES OF THE 15TH CENTURY: ART AND
SOCIETY**

TANIA CHOCÁN ALEXANDRE

Marzo, 2021

Resumen: Este trabajo trata el tema de los palacios florentinos desde un punto de vista iconográfico. Dejando un poco más apartado el lado descriptivo, se centrará en analizar las claves para entender los motivos por los que hubo un auge en la arquitectura palacial en el Renacimiento en Florencia, y recorrerá las características de algunos de estos palacios para ponerlas en común y llegar a conclusiones sobre qué significa su estructura, qué representa para sus dueños, y qué rol juega en la nueva sociedad.

Palabras clave: Renacimiento italiano, humanismo, arquitectura palaciega, Florencia

Abstract: This essay deals with Florentine palaces from an iconographic point of view. Leaving description aside, it will focus on analyzing the keys to understand why there was a palatial architecture boom during the Renaissance in Florence, and it will tour the characteristics of some of these palaces to put them in common and reach some conclusions about what their structure means, what they represent for their owners, and the role they play in the new society.

Keywords: Italian Renaissance, humanism, palatial architecture, Florence

1. INTRODUCCIÓN	5
2. ANTECEDENTES	6
2.2 CAMBIOS HACIA EL PROGRESO	7
2.2.1 MERCADO Y COMERCIO	7
2.2.2 OLIGARQUÍAS URBANAS	10
2.2.3 CULTURA Y HUMANISMO	12
2.2.4 LA NUEVA SOCIEDAD	15
2.2.5 EL RENACIMIENTO ARTÍSTICO	19
2.2.6 FLORENCIA CAPITAL RENACENTISTA	21
3. LOS PALACIOS	22
3.1 UN AMBIENTE MUY PROPICIO	22
3.2 EL SIMBOLISMO DE LOS PALACIOS	22
3.3 ALGUNOS DESTACADOS EJEMPLOS	28
3.3.1 PALAZZO MEDICI-RICCARDI	28
3.3.2 PALAZZO STROZZI	30
3.3.2.1 Problema de autoría	30
3.3.2.2 Descripción	31
3.3.3 PALAZZO RUCELLAI	33
3.3.3.1 Historia	33
3.3.3.2 Descripción	34
3.3.4 PALAZZO PITTI	35
3.3.4.1 Historia	36
3.3.4.2 Reformas	37
3.3.4.3 Descripción	39
4. CONCLUSIONES	44
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	46
BIBLIOGRAFÍA	47

MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS	47
RECURSOS DIGITALES	49

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo surgió de la oportunidad que tuve de estudiar un año en la Università degli Studi di Firenze, conociendo así la que es una de las ciudades que más me han impulsado a seguir estudiando historia, seguir leyendo sobre la historia, y seguir apreciándola en todos sus ámbitos, especialmente el artístico. Tutelada por la profesora Begoña Alonso Ruíz tuve la posibilidad de adentrarme un poco más en el mundo de los palacios florentinos, y gracias a su orientación pude encontrarme con fuentes que me han hecho valorar aún más mi tiempo pasado en la capital toscana.

Este trabajo se inscribe en la línea “Arte y sociedad de los siglos XV y XVI”, ofertada por dicha profesora. Por ello, es importante resaltar que no es el objetivo del mismo hacer un recorrido formal y cronológico por los principales palacios del renacimiento florentino, sino tratar de poner de manifiesto su importancia simbólica para una parte de la sociedad con tanta relevancia en la época como el de las adineradas familias florentinas. Se pretende el análisis de estos palacios desde la perspectiva de considerarlos herramientas al servicio de una idea de linaje, asociada a los cambios que se vivirán en el nuevo contexto humanista florentino, donde el arte es un elemento más de propaganda social, como un nuevo conjunto de símbolos destinados a la visualización del poder a través del arte.

Este arte del que hablo es el protagonista de todo, el Renacimiento supone la valoración del arte, no porque no existiese antes de este, sino porque el arte llega a ser la disciplina de prestigio que es a partir de estos momentos, y si tenemos la oportunidad de estudiar a las figuras que formaron parte de él es porque el individuo empezó a pasar a primer plano gracias al humanismo. Se trata por tanto de un momento clave para entender el desarrollo que tendrá posteriormente la nueva tipología residencial urbana surgida en Florencia y difundida por toda Europa gracias al éxito inconmensurable de la fórmula, ennoblecida por la labor de los tratadistas del período, como León Bautista Alberti.

2. ANTECEDENTES

Luca della Robbia habla de Florencia como “*ch’ella sempre fiorisse, ciè fu massimamente dall’anno 1390 fino all’anno 1433*”¹.

Para comprender cómo se llega a la situación de la espléndida Florencia de los siglos XV y XVI, esa ciudad que ha inspirado numerosas obras artísticas y literarias por su ambiente repleto de cultura y lujo acompañado de un ambiente urbano que le ha costado el apelativo de “la bella” presente aún en su descripción actual, hemos de entender el contexto de una ciudad medieval que, como en prácticamente todo el mundo, llega a un momento histórico en que las estructuras sociales y económicas, entre otras, comienzan a contemplarse como arcaicas y fuera de lugar con los avances técnicos, el cambio de pensamiento, y la introducción de sistemas económicos como el capitalismo.

La Florencia del siglo XIV nos ofrece un sistema económico basado en las tres artes mayores, la lana, la calimala, y la banca², sistema que se mantiene aún a pesar de la recesión demográfica que acontece tras la oleada de peste de 1347-48 que interrumpe el crecimiento de la población, sin haber ni siquiera llegado a ocupar por completo el recinto de su tercera muralla³.

El hecho de que la población sufra una recesión demográfica solo da lugar como un factor más a una crisis económica que provoca por un lado la bajada de los precios de productos agrícolas de primera necesidad, y por el otro, el alza de otras mercancías más selectas, y de los salarios de estos sectores productores ante la mano de obra escasa⁴.

De este modo comienza a impulsarse y destacar un mercado más industrial, más ligado al comercio, el cual también se ve beneficiado por la mejora en las vías de telecomunicación de las cuales hablaremos más adelante. Esto, junto a la expansión de la economía monetaria, solo es el preámbulo de la gran expansión del capitalismo europeo a mediados del siglo XV⁵, coincidiendo y propiciando una época de esplendor florentina bajo el mandato de las familias más poderosas de la Toscana, todos relacionados con negocios comerciales y de la banca.

¹ KENT, Dale. “The Florentine Reggimento in the fifteenth century.” en *Renaissance Quarterly*, 1975, vol. 28, n° 4. Pág. 575.

² BENEVOLO, Leonardo; WAYTER, M^a Teresa. *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1972. Pág. 19.

³ *Ibíd.* Pág. 24.

⁴ *Ibíd.* Pág. 29.

⁵ *Ídem.*

Retomando la situación de mediados del siglo XIV y principios del XV, época de crisis, los cambios se acentúan cuando decrece la industria de la lana (produce menos de la mitad de lo que producía a principios del siglo XIV) con un papel tan relevante en Florencia, a favor de la especialización en manufacturas y tejidos de lujo, creándose en torno a estos productos un monopolio que abastece a su vez a las nuevas clases dominantes económicas, esas famosas familias de renombre que conocemos⁶.

2.2 CAMBIOS HACIA EL PROGRESO

2.2.1 Mercado y comercio

Otro factor imprescindible para llegar a ese monopolio y producción intensiva de manufacturas de lujo es el impulso del comercio mediante la mejora de las vías de comunicación y la apertura de nuevas rutas. Comienza a haber una mejor comunicación entre las ciudades del norte de la península itálica con el resto, con la apertura de caminos como el fundado en 1338 con la intención de formar una buena ruta para los carros a través de los Alpes, desde Coira a Chiavenna⁷. Se conoce también a través de las fuentes la existencia de ordinarios que Florencia enviaba diariamente a las ferias de mercados de la Champagne con intención de comerciar su arte de la calimala, o el hecho de que hubiese incluso un servicio regular de recaderos a finales del siglo XIV que se movían entre Venecia y Brujas, lo que nos da a entender el gran avance que se llevó a cabo con las comunicaciones y la importación de productos entre diferentes ciudades y mercados de gran relevancia.

Hay que añadir también otra serie de medidas que se llevaron a cabo, en un intento de avance en las estructuras económicas; se difunde en este periodo la práctica de la partida doble, un método o sistema de registro de operaciones utilizado en la contabilidad, además de una mayor utilización de la matemática aplicada, progresando en esta por su uso, y una difusión también más generalizada de la numeración árabe⁸, comenzándose así a asentar los comercios, implantándose el “comercio sedentario” entre finales del siglo XIII y principios del XIV como resultado de un cambio mental en , un cambio mental en

⁶ Ibídem. Pág. 29.

⁷ Ídem.

⁸ Ibídem. Pág. 30.

la forma de afrontar el mundo en el espacio y el tiempo, ahora de una forma cuantificada, un rasgo de la ciencia moderna⁹.

De este modo, no solo las vías de comunicación favorecieron la actividad comercial, sino que la matemática y contabilidad consiguió reforzarse y permitir una mayor organización de forma correcta, sin que el abrumador aumento de las transacciones comerciales colapsase el sistema y la economía.

Pero respecto a dichas vías de comunicación debemos por un momento analizar el gran avance que supuso la marina mercante para la ciudad de Florencia. Las crónicas hablan bastante sobre la existencia de dicha marina puesto que fue un caso singular, la única ciudad de interior que crea una marina mercante, esto, por supuesto, gracias a la conquista de Pisa y Porto pisano que dieron a la ciudad de Florencia una oportunidad para dar esa salida al mar a sus mercaderes, e independizarse así de marinas extranjeras¹⁰.

Florencia fue una de las ciudades más ricas del Renacimiento italiano, los florentinos lo llevaron con orgullo, con sus crónicas se dotó al dialecto toscano de mayor cultura, nivel, cierto estatus de superioridad acompañada del apoyo de figuras como Dante, Petrarca o Bocaccio¹¹, que hacían incluso más evidente el hecho de que tenían una cultura de la que poder presumir, tenían grandes figuras literarias que traspasaban las fronteras toscanas, y encontraban reconocimiento en múltiples lugares ajenos a su cultura.

En el ámbito del arte, también progresó el mercado, se empieza a comercializar con arte “no personalizado” es decir, arte producido por el artista sin más intención que expresarse y hacer negocio de ello, no como el método común de encargo de una obra de características concretas. En la Florencia del siglo XIV se hacían ya representaciones baratas de esculturas famosas, a veces dejándose incompletas para la personalización del comprador. Se empezaron a hacer también copias, aproximadamente en 1470 en el taller de Della Robbia en Florencia se estaban haciendo esculturas de terracota coloreadas como reproducciones en miniatura de la Madonna Impruneta¹² que probablemente no tenían un

⁹ CANO-MORALES, Abel María; RESTREPO-PINEDA, Carlos Mario; VILLA-MONSALVE, Omar Osvaldo. *La nueva mentalidad urbana y la teneduría de libros por partida doble: Génova, Venecia y Florencia, siglos XIII a XVI*. Entramado, 2015, vol. 11, n° 2, Pág. 234.

¹⁰ GONZALEZ ARÉVALO, Raúl. “Navegación y vida en la marina mercante de una ciudad sin mar: las galeras estatales de Florencia en las fuentes crónicas y narrativas del siglo XV” en *La vida marítima a la Mediterrània medieval: Fonts històriques i literàries*. Museu Marítim de Barcelona, 2019. Pág. 193.

¹¹ *Ibidem*. Pág. 194.

¹² BURKE, Peter. *El Renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia*. Madrid: Alianza Forma, 1995. Pág. 117.

encargo previo. Los comerciantes y mercaderes empezaron a llevar este tipo de artículos como algo que ofrecer al público, como Bartolommeo Serragli, que se especializó en esta práctica, mientras otros como Serragli revolvieron Roma en busca de estatuas de mármol antiguas para los Medici¹³.

En definitiva, en toda Europa, los cambios hacia un nuevo sistema económico capitalista comienzan a generalizarse, no solo en Florencia, a lo largo de varios territorios se opta por cambios y medidas que se acercan a una economía más sólida y renovada, claro ejemplo de esto es la fundación de la Mesa de cambios de Barcelona en 1401, la Taula de Canvis de Valencia en 1407 y la casa de San Jorge en Génova, en 1408 ¹⁴, pero si es un hecho que en el caso florentino, el comercio toma un carácter de aún más importancia y es utilizado como una herramienta para ensalzar el orgullo florentino, su arte, su marina mercante, sus diarios de viaje, crónicas, y su idioma, a la cabeza de la cultura más prestigiosa.

Si profundizamos algo más en el apartado anterior, concretamente en por qué de pronto se da ese estatus al dialecto toscano, estando tan relacionado con la actividad mercantil, encontramos las numerosas fuentes como memorias de mercaderes, diarios de viaje, crónicas, etc. Los primeros nacen por la inquietud de los comerciantes por dejar testimonios de sus vivencias, que si tenemos en cuenta lo que implicaba este oficio, el trato con gentes muy distintas, la visita de territorios nuevos, y las relaciones sociales como punto clave del éxito en muchos casos, es más que lógico que se buscase una manera de dejar alguna especie de diario o registro de sus andanzas, lo cual a día de hoy nos ha servido en muchos sentidos para comprender mejor el oficio, y su importancia crucial especialmente en esta época, relacionado profundamente con la política, e incluso el arte.

La cultura mercantil se plasma en obras como el *Arte della mercatura* de Benedetto Cotrugli, los diarios de viaje de Felice Brancacci, embajador enviado al Egipto mameluco que recoge el primer viaje de la línea de Alejandría en 1422, el de Luca di Maso degli Albizzi, capitán de las galeras de Poniente en 1429 que plasmó su viaje de Flandes a Inglaterra, o el diario de Girolamo Strozzi, mercader florentino a bordo de la galera borgoñona San Giorgio, alquilada por los Medici para el viaje a Flandes en 1472

¹³ Ibídem. Pág. 116.

¹⁴ BENEVOLO, Leonardo; WAYTER, M.^a Teresa. *Historia de la arquitectura* ...Óp. Cit. Pág. 30.

¹⁵. Todas estas fuentes suponen una herramienta indispensable para los historiadores, nos traen información mucho más concreta y personal de la vida a lo largo de las travesías marítimas, nos dan la cara más realista con cifras de desertores, fallecidos, sueldos, víveres, complicaciones temporales, altibajos en el camino, etc., datos que las fuentes oficiales rara vez nombran¹⁶.

Un caso peculiar que quiero destacar por su relevancia (aunque anecdótica) para este trabajo es el de Buonaccorso Pitti que en su crónica contiene información más personal sobre su hijo Luca Pitti, el que más tarde sería uno de los hombres más importantes de Florencia y constructor del Palazzo Pitti, quien embarcó como patrón en un convoy de Poniente, comandando a las galeras en nombre de su padre, una práctica común entre los jóvenes de grandes familias mercantiles cuando comenzaban a buscar experiencias en el negocio de primera mano, y tuvo que regresar a Florencia por tierra desde Brujas con un gasto adicional por haberse enfermado¹⁷.

2.2.2 Oligarquías urbanas

Retomando el caso de Florencia, aunque económicamente hubiese sido desde el siglo XIV ya una potencia en muchos sentidos, con familias como los Bardi o Peruzzi, principales banqueros de la ciudad, el volumen de negocios, transacciones y riquezas que se maneja durante los siglos XV y XVI es tres veces mayor del que consta durante el siglo XIV. Familias como los Medici, ya en un temprano siglo XV, superaban con creces económicamente a toda la trayectoria ofrecida tanto por la familia Bardi como la Peruzzi¹⁸, habiendo escalado desde el arte de la lana, a la calimala, y por último al arte del cambio (al que pertenecían los prestamistas)¹⁹, tomando así una posición de superioridad económica que mostraban tanto en su heráldica, como en sus actividades de mecenazgo, o sus edificaciones civiles de grandes proporciones. Y es que la situación para las fortunas era más propicia a principios del siglo XV, exceptuando ciertas zonas aún afectadas por la guerra de los Cien Años, se respira una relativa tranquilidad desde el penúltimo decenio del siglo XIV hasta la hegemonía de Cosme el Viejo en torno a mediados del siglo XV, solo perturbada en menor medida por las guerras exteriores más o menos continuas, como la derrota florentina en 1424 (que da lugar a la institución del

¹⁵ GONZALEZ ARÉVALO, Raúl. "Navegación y vida en la marina ...Óp. Cit. Pág. 194.

¹⁶ Ibídem. Pág. 208.

¹⁷ Ibídem. Pág. 200.

¹⁸ BENEVOLO, Leonardo; WAYTER, M.^a Teresa. *Historia de la arquitectura* ...Óp. Cit. Pág. 30.

¹⁹ ROMERO, Eladio. *Breve historia de los Medici*. Ediciones Nowtilus, 2015. Pág. 4.

catastro en 1427), la segunda derrota, que tiene lugar entre el 1432-33, que cuesta el exilio a Cosme de Medici, y la victoria florentina en Anghiari con la paz del 1441²⁰.

El papel que ejercen en este periodo familias como los Albizi, Strozzi, Medici y Pazzi debe de ser el de pioneros del desarrollo del capitalismo posterior, que impulsados por la expansión comercial obtienen nuevas oportunidades en el ámbito de mercado y perspectiva internacional. Estas familias son las que no solo se benefician económicamente, sino que en el ámbito político, Florencia pasa a ser una ciudad gobernada por una oligarquía patricia que representan estos nombres, y que son tan solo dinastías que han salido victoriosas de las luchas sociales acontecidas a finales del siglo XIV, una situación común a toda Europa, la de revueltas y conflictos a finales del XIV en su mayoría motivados por la peste, la situación de carestía, crisis, y demás epidemias que desencadenan la rebelión en ciertos grupos y clases más humildes como el caso de los Ciompi en Florencia (1378) o los tejedores flamencos (1379), los *tichins* de Languedoc (1380), los campesinos ingleses de Mile's End (1381) o la plebe en Paris en 1382²¹.

En concreto en el caso de Florencia y Gante, ciudades más avanzadas, las revueltas no venían solo por un lado de descontento con la situación económica, sino que también han de entenderse como una reivindicación dentro de un sistema ya en crisis y choque contra los intereses corporativos locales y el capitalismo naciente que se encuentra fuera de su alcance, es decir, se busca una modernización, una adaptación a las nuevas ideas, técnicas y avances que llegan de la mano de lo que será conocido como el Renacimiento, no solo artístico, sino también cultural, científico, y filosófico²².

Las actividades técnicas y culturales de este periodo siguen basándose en mecanismos y marcos teóricos procedentes de la época medieval, establecidos en torno a los siglos XII y XIII, que cada vez caen más en la crítica y la oposición por las mayores renovaciones materiales y espirituales que se están llevando a cabo²³.

En Florencia, el gobierno de las Artes mayores dominadas por los Albizzi y los Uzzano se mantiene prácticamente intacto durante cincuenta años, durante los cuales se promueve una formación del estado territorial anexionando ciudades como Arezzo en

²⁰ Ídem.

²¹ Ibídem. Pág. 42.

²² Ídem.

²³ Ibídem. Pág. 31.

1384, Pisa en 1406, Cortona en 1410 o Livorno en 1421, entre otras medidas que incluyeron la instauración de tarifas protectoras en el 1393 y 1426 para facilitar la situación de la industria de la lana, y la creación de una flota mercante propia en los puertos del Tirreno en 1421²⁴.

2.2.3 Cultura y Humanismo

Cuando Jacob Burckhardt escribe sobre Florencia, habla de ella como la ciudad con la máxima conciencia política y mayor riqueza de formas evolutivas del Renacimiento, merecedora del título de primer estado moderno del mundo, donde el pueblo realiza lo que en otros estados realizan las familias monárquicas, lo cual también tiene sus contras, y es que la situación política en Florencia era completamente inestable, con continuas transformaciones en la situación política y social, a diferencia de Venecia. Define el Renacimiento como una tumultuosa revuelta en la cultura de los siglos XIV y XV provocada por el “genio del espíritu nacional italiano” (recordemos que escribía en 1860). Para él, el renacimiento se distinguía por presentar como característica el nacimiento del Estado como una creación calculada y consciente que busca su propio interés, por el descubrimiento del arte, la estética de la Naturaleza y el pleno desarrollo de la personalidad, de la libertad individual y de la autonomía moral.

El sistema político florentino fue descrito por Dante en su *Divina Comedia* como una mujer enferma que se retuerce en la cama, sin sentirse cómoda en ninguna posición. Un observador veneciano del siglo XVI, por otro lado, habla de la vida política florentina como “nunca están contentos con su constitución, nunca están tranquilos, y parece que esta ciudad siempre desea un cambio de constitución, por lo que ninguna forma particular de gobierno ha durado jamás más de quince años”²⁵ cosa que achacaba a un castigo divino a los florentinos por sus muchos pecados, pero que más bien debía su procedencia al hecho de que los florentinos disfrutaban de derechos políticos a partir de los catorce años, mientras que los venecianos no eran considerados políticamente adultos hasta los veinticinco, por lo que probablemente la madurez jugaba un papel clave en esta parte de la historia²⁶.

Esta situación de continuos sucesos y corrientes políticas, salvando la inestabilidad, ha tenido también su parte positiva, y es que la historia empezó a tomar

²⁴ Ibídem. Pág. 43.

²⁵ BURKE, Peter. *El Renacimiento* Op. Cit. Pág. 204.

²⁶ Ídem.

protagonismo, la ciudad florecía, estaba llena de avances y cambios, y algunos ciudadanos como Giovanni Villani se vieron inspirados a escribir precisamente eso, la historia de su ciudad, el mismo declaró que con ocasión del año jubileo 1300 conoció Roma, y eso le inspiró para su obra, *Crónica Universale*, orgulloso, puesto que según él “Roma declina mientras está en auge mi ciudad patria, dispuesta para grandes empresas, por eso he querido describir todo su pasado y pienso continuar con el presente y con todos los acontecimientos que alcance a ser testigo”²⁷.

Florenia es la patria de la historia en el nuevo sentido, al igual que Venecia, pero no solo eso, sino que el título de primer estado moderno que le da Burckhardt mucho tiene que ver también con lo frenético del ambiente, en ninguna parte del mundo se estaba tan bien informado de la situación de las grandes masas de dinero como en Florenia, el comercio y la industria junto con el pensamiento político eran la preocupación económica del estado²⁸.

De los Villani, tanto Giovanni como Mateo, tenemos también una amplia cantidad de datos sobre el Estado, datos que nos ayudan a hacernos a la idea de la situación de la ciudad. Unos ingresos de 300.000 florines en oro, una población de en torno a 90.000 (imperfecta cifra, puesto que se media en torno al consumo de pan), excedente de 300 a 500 nacimientos masculinos entre los 5.000 a 6.000 bautizados anuales del *battisterio*. Los niños acudían a la escuela, y de estos, entre 8.000 y 10.000 aprendían a leer, y entre 1.000 y 1.200 aprendían cuentas en seis escuelas, de estos hay que añadir 600 que aprendían gramática y lógica en latín, en cuatro escuelas. Todo esto junto a datos de conventos, iglesias, hospitales, abastecimiento de la ciudad, etc. nos da idea de la importancia concedida por los florentinos a la educación y el bienestar social.

He querido resaltar estos datos para dejar constancia de que la educación y formación de los florentinos no era mala teniendo en cuenta el promedio de la época, el problema de los artistas especialmente viene una vez acabada su formación; Vasari usó una frase sorprendente cuando pretendía explicar por qué Perugino aún joven había tenido que ir a la ciudad del Arno hacia 1465-1470 para completar su formación: la originalidad de Florenia radica, escribe, en el clima de crítica incesante y de exigencia intelectual al que se encuentran sometidos los artistas. Esto es algo que genera una especie de apetito

²⁷ BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del renacimiento en Italia*. México, Editorial Porrúa. 1984. Pág. 41.

²⁸ *Ibidem*. Pág. 43.

insaciable de gloria y éxito: “Florenia hace con sus artistas lo que el tiempo con sus hijos, que una vez creados los destruye y consume poco a poco”²⁹. Y es que esta afirmación puede ser uno de los motivos más por los que en el panorama italiano general encontramos tantos florentinos: emigraban de su tierra. El nivel de exigencia, la competitividad, la necesidad de éxito constante y superación hacía que huyesen a otros lugares, llevándose consigo su formación en arte, y su talento, germinando el Renacimiento toscano por toda la península.

El Humanismo no es ni más ni menos que la “parte intelectual” que acompaña al momento histórico en que el Renacimiento se desarrolla, siendo ambos dos movimientos que se alimentan e influyen. Se trata de un movimiento de renovación cultural a todos los niveles (pedagógico, literario, estético, filosófico y religioso) que prende descubrir al hombre y dar un sentido racional a la vida tomando como modelo los clásicos griegos y latinos. Se pueden distinguir unos tres tipos de humanismos: el epigráfico y arqueológico más desarrollado en la zona norte, en Padua, el filosófico y filológico en Florencia, y el matemático, más ligado a Urbino y su corte. Éste último es el que se encuentra más unido a las artes, el segundo parece el más alejado por sus vinculaciones literarias, pero en realidad desprende un imaginario de ideas fascinantes para los artistas, al igual que un clima esteticista, y el primero, por último, es el que más va a influir sobre la imaginación y el repertorio de los artistas³⁰. En relación al arte el Humanismo aporta el interés por la Antigüedad clásica y el Antropocentrismo, el hombre como centro y como modelo.

En definitiva esta es una época de intelectualidad, nuevos movimientos y corrientes que comienzan a surgir, algunas exportadas a Florencia, como el nominalismo de Occam y sus discípulos parisinos, Buridan, Oresme y Alberto de Sajonia, que estimulan la renovación de lo teológico y filosófico al igual que la ciencia y la investigación experimental, acompañado del nuevo método lógico que se comienza a implementar como aplicación a la matemática y la geometría, promoviendo también la mejora en ámbitos como la mecánica, la física, o las ciencias experimentales.

Todo esto tuvo gran importancia en la ciudad, que se vio fuertemente influenciada por las nuevas corrientes de pensamiento, personajes como Palla Strozzi, poseedor de una de las bibliotecas más importantes de la época, dan evidencias de la cantidad de escritos

²⁹ CHASTEL, André. *El renacimiento italiano, 1460-1500*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Editorial Akal, 2005. Pág. 100.

³⁰ Ibídem. Pág. 66.

que llegaron a Florencia del exterior, figurando en sus inventarios textos los de Alhazén con comentarios de Witelo, o tratados del ya nombrado Alberto de Sajonia, además de otros muchos que conocemos por las fuentes que se hallaron circulando por la ciudad en dicho momento aunque no fuese de la mano de Palla Strozzi, como estudios de óptica basados en textos clásicos (de autores como Euclides, Tolomeo, Damian, Witelo...), medievales (como Alhazén), medievales del siglo XIII (como Rogelio Bacon o Peckham), y continuados en el siglo XIV por alumnos de Buridan, Domingo Chivasso, Presme, y Enrique Lagestein, junto con la influencia de personalidades también que visitaron la ciudad en dicho momento: se tiene constancia de la estancia en Florencia de Biagio Pelacani, autor de *Quaestiones perspectivae*³¹.

Aunque la literatura humanística florentina fue probablemente una de las razones principales para impulsar el enorme movimiento urbanístico que se comienza a llevar a cabo en el segundo decenio del siglo XV por sus bases en la confianza en el individuo y la investigación racional de los valores humanos (algo sumamente ligado a la antigüedad clásica)³² no es solo el ámbito cultural y literario-filosófico el cual impulsa el renacimiento florentino, hablemos de la cara política de la época y sus grandes cargos.

2.2.4 La nueva sociedad

El periodo de casi 20 años (del 1418 al 1436) en el cual se va formando el movimiento artístico conocido posteriormente como Renacimiento coincide con el cambio del régimen oligárquico al ascenso al poder personal de Cosme de Medici. La rivalidad conocida entre la dicha familia Medici y los Albizzi, dos grandes nombres de Florencia son el claro ejemplo del cambio y el conflicto, puesto que unos representan la antigua aristocracia empresarial ligada al sistema de las Artes, y la otra, por oposición, es la representación clara del control a través de la banca y el crédito con una nueva dimensión económica y racional³³.

De este modo, la nueva aristocracia del dinero obedece a una lógica económica distinta a la tradicional, ligada al mundo de los artistas, no tanto al de las artes como su predecesora, y esto principalmente por el hecho de que pone acento en la capacidad individual frente a la tradicional del comportamiento cívico. Aquí comienzan los albores del Renacimiento, que deja de lado el sentimiento de comunidad y teocentrismo, para,

³¹ BENEVOLO, Leonardo; WAYTER, M.^a Teresa. Historia de la arquitectura ...Op. Cit. Pág. 43.

³² *Ibidem*. Pág. 39.

³³ *Ibidem*. Pág. 44.

aun conservándolo en cierta manera, poner más énfasis en el antropocentrismo, en las capacidades del ser humano y la razón, que ahora rige el mundo, siendo eso, los seres humanos, quienes crean a su manera, inventan, modifican, edifican, y se desarrollan en todas las artes, la cultura, la economía, y la ciencia.

La nueva aristocracia es entonces la perfecta acompañante a este cambio de enfoque en la sociedad, ligándose a los artistas como motor para impulsar la cultura y el nombre de la ciudad, siendo las familias potentadas las que comienzan a sustituir a las entidades públicas como financiadoras de edificios y obras³⁴, los artistas que han perdurado como maestros a lo largo de la historia quizás no habrían llevado a cabo muchas de sus obras si no fuese por el mandato y mecenazgo de grandes familias de renombre florentinas, como es el caso de Brunelleschi, cuya obra está condicionada por los encargos de la familia Medici y Pazzi, como es el caso de la iglesia de San Lorenzo por los Medici o la capilla Pazzi en Santa Croce, comenzada en 1429³⁵.

El arte es solo un aspecto más de la propaganda y culto que se fomenta deliberadamente a la ciudad, Florencia se considera la “Nueva Roma”, y eso es lo que quieren demostrar, hacer ver que es la heredera de la cultura y virtudes cívicas de la antigüedad, depositaria de la tradición helénica incluso más que la romana, todo esto junto al hecho de que las guerras de principios del Quattrocento, especialmente contra Milán, estimularon el espíritu público y despertaron el sentimiento de orgullo por la patria³⁶, hace que se cree un imaginario en torno a la ciudad de escritores, artistas, y nobles que apoyaban a ambos en su labor de crear cultura e historia para Florencia. La nueva aristocracia, en efecto, contribuye a esto solicitando a los artistas y escritores la glorificación de la ciudad y sus hombres ilustres, consecuencia de esto es el ensalzamiento de la figura de Dante Alighieri, el cual supone uno de los exponentes del siglo XIV del cambio de pensamiento medieval a renacentista, venerándolo desde tiempos de Bocaccio la mayoría de los artistas y escritores del siglo XV y reproduciendo las escenas de su Divina Comedia en múltiples ocasiones y variados ámbitos³⁷.

³⁴ Ibídem. Pág. 30.

³⁵ Ibídem. Pág. 22.

³⁶ VICO, Alexandre. “Adentrarse en un palacio florentino del Quattrocento: el simbólico universo material de los cassoni, spalliere y lettucci” en *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Universidad de Burgos, 2019. Pág. 3.

³⁷ BENEVOLO, Leonardo; WAYTER Op. Cit. Pág. 44.

El culto a la antigua Roma era algo que se mantenía en muchos otros aspectos, se buscaba la cercanía con la cultura de esta época y se recuperaba cada vez más técnicas y aspectos estéticos, costumbres y formas de entender la sociedad basándose en los escritos y los restos del arte que había llegado a sus días. Brunelleschi, una de las grandes figuras de dicho Renacimiento fue alabado en gran parte por haber recuperado el modo de *murare degli antichi*, trayendo de nuevo las técnicas romanas al auge de las edificaciones del siglo XV³⁸, a su vez, en este ámbito de la arquitectura comienza también a estudiarse el tratado de Vitruvio, a medir los edificios antiguos no solo para aprender el lenguaje (frontones, metopas, columnas dóricas, jónicas, etc.) sino también como ejemplo de estructura, de organización ideal. En la escultura, por ejemplo, se recuperan prácticas antiguas como la escultura ecuestre o el busto-retrato, mientras que, en la pintura, no tienen la facilidad de acceder a obras que observar y analizar, la mayoría de las pinturas clásicas que ahora conocemos fueron descubiertas con posterioridad a la época, pero aun así, los pintores a través de la literatura buscaron recrear lo antiguo, como La Calumnia de Apeles o el Nacimiento de Venus de Sandro Botticelli³⁹.

La nueva forma de ver organizada a la sociedad cada vez oscilaba más a la exaltación de las dinastías, de las familias florentinas, del propio apellido, creando palacios, utilizando *stemmi* o blasones, especialmente en las fachadas de estos, demostrando así la pertenencia a la élite florentina, y perpetuando el sentimiento de familia como se hacía a la *antica*⁴⁰.

Los artistas toman un papel completamente nuevo, como hemos ya dicho, se recupera la cultura clásica, y al ser el arte tan partícipe de esta recuperación, adquiere una nueva imagen más prestigiosa. En la era preburguesa, la Iglesia no veía con agrado las cuestiones mundanas y le concedía poco valor al arte civil, considerándolo tan solo una representación de la Naturaleza o belleza física, que desde luego nunca podría llegar a ser más que un reflejo de la verdadera grandiosidad de la belleza de Dios, la espiritual, algo que especialmente predicaban los agustinos neoplatónicos, que pensaban que el arte, separado de la religión era totalmente carente de significado o valor⁴¹, y es que el arte a ojos de la Iglesia no tenía ningún tipo de fundamento teórico, en las *Summae* la pintura y

³⁸ VICO, Alexandre. “Adentrarse en... Óp. Cit. Pág. 3.

³⁹ BURKE, Peter. *El Renacimiento italiano...* Óp. Cit. Pág. 26.

⁴⁰ VICO, Alexandre. “Adentrarse en... Óp. Cit. Pág. 2.

⁴¹ ANTAL, Frederick. *El mundo florentino y su ambiente social: la república burguesa anterior a Cosme de Médicis, siglos XIV-XV*. Madrid: Alianza Editorial, 1989. Pág. 213.

la escultura no tenían lugar entre las siete *artes liberales*, las disciplinas espirituales más altas, con base teórica y fundamentadas en el conocimiento, y habitualmente ni siquiera contaban entre las siete *artes mecánicas*, basadas en la práctica y la destreza. La consideración del arte era la de artesanía inferior y servil (exceptuando la arquitectura que podía a veces encontrarse entre las *artes mecánicas*)⁴².

Es durante el periodo Albizzi durante el cual el arte, comienza a adquirir ese carácter individual del que hemos hablado. Los artistas seguían viéndose atados a los encargos, los patronos decidían todos los detalles de la obra, y en muchos casos, se retrasaban en los pagos, lo cual dejaba en situación de vulnerabilidad al artista, que pocas veces presumía de una buena posición económica⁴³.

Aun así, los avances sociales en el arte comienzan a irse dejando ver, algunos artistas de renombre salen del estatus de artesano para colocarse en el de clase media, el arte comienza a verse desde el punto de vista de los humanistas como una herramienta más para ensalzar las costumbres antiguas, y este arte a su vez, adopta las teorías del Humanismo y se comienza a acercar a la ciencia y la teórica⁴⁴. Antes nombrábamos a Brunelleschi como un exponente de gracia nacional por recuperar una arquitectura más a la antigua y, supuestamente inventar la perspectiva (o más bien óptica) por la que se rigen los artistas del Quattrocento (aunque esta fuese posteriormente desarrollada y expuesta por Alberti⁴⁵), pero hubo otros muchos que alimentaron ese sentimiento de orgullo y patria como nuevos herederos de la antigua Roma, como fue Giotto, considerándose que este trajo de vuelta la pintura al estudio de la Naturaleza como lo habían hecho los clásicos. Filippo Villani (sobrino de Giovanni Villani) fue quien atribuyó a Giotto ese estatus de cultura y erudición, además de haber sido un referente de cambio a la hora de valorar el arte, puesto que fue quien en sus *De Origine Florentiae et de eiusdem* por primera vez habla de ciudadanos famosos de su ciudad con una larga relación de los principales artistas florentinos trecentistas, caracterizándolos individualmente⁴⁶. Aunque es de sobra conocido que el principal historiador del arte que alcanzará la fama con *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, será Giorgio Vasari⁴⁷.

⁴² Ibídem. Pág. 214.

⁴³ Ibídem. Pág. 289.

⁴⁴ Ibídem. Pág. 290.

⁴⁵ BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilí, 1978. Pág. 157.

⁴⁶ ANTAL, Frederick. *El mundo florentino y su ambiente...* Óp. Cit. Pág. 290.

⁴⁷ VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florencia, 1550.

2.2.5 El Renacimiento artístico

Hemos hablado ya de los cambios en la sociedad, que ahora venera la cultura antigua, de la nueva organización política, con las oligarquías dominantes por su posición económica, de la llegada del Humanismo, y de los avances mercantilistas, todo ello no es más que el Renacimiento italiano llevado a todos los ámbitos. Pero si hemos de preguntarnos por qué Italia y por qué Florencia, remitiéndonos a las explicaciones de Peter Burke, no fue más que una serie de sucesos naturales en la historia. En Italia el arte gótico no hizo tanta mella como lo hizo en su vecina Francia o en España, no era un movimiento artístico que ellos hubiesen tomado como algo suyo, no lo “hicieron su bandera”, y, al fin y al cabo, muchas veces los avances se producen en zonas donde lo anterior no ha sentado grandes bases⁴⁸.

Como consecuencia de esto, Italia evoluciona hacia el Renacimiento, y hace de este movimiento un exponente de rechazo a lo medieval, crea una ruptura con ello y toma de referente lo clásico, se recupera la antigua Roma, las influencias griegas, la filosofía, el arte, incluso la mitología. En teoría, esto es una de las características principales del movimiento pero, aunque se presumía de rechazo a la antigüedad inmediata, no fue del todo así, puesto que convivió en muchos sentidos con el nuevo orden establecido; los dioses y diosas clásicos no expulsaron a los santos medievales en el arte, coexisten y se influyen mutuamente, las Venus de Botticelli no distan mucho de sus *Madonnas*, Miguel Ángel se inspira en el Apolo clásico para esculpir el Cristo del Juicio Final en la Capilla Sixtina⁴⁹, y desde luego que el ascenso del humanismo no supuso la desaparición de la filosofía escolástica medieval⁵⁰, la asociación de Florencia como nueva Atenas, no deja de lado el profundo sentimiento cristiano, Florencia se proclama a sí misma como la “Ciudad de Dios”⁵¹.

Si analizamos de hecho los pilares del Renacimiento, encontramos que, aun siendo un movimiento diferente, no supuso una ruptura tan drástica como la que a menudo se intenta mostrar. Por un lado, el realismo: ciertamente podemos asociar el Renacimiento como un movimiento realista, ya sea en el sentido doméstico (reflejar lo cotidiano, como los detalles de la habitación de la Virgen en la Anunciación de Carlo Crivelli), engañoso

⁴⁸ BURKE, Peter. *El Renacimiento italiano*.... Op. Cit. Pág. 26.

⁴⁹ Ídem.

⁵⁰ Ibídem. Pág. 28.

⁵¹ DEL VANDO BLANCO, María del Carmen. “La primavera del Renacimiento: la escultura y las artes en Florencia, 1400-1460.” en *Crítica*, 2013, nº 985, Pág. 83.

(pinturas que pretenden imitar al extremo la realidad) y expresivo (manipular la realidad para mostrar algo implícito como en La última cena de Leonardo da Vinci) pero no por elección en sí, sino como consecuencia de ser una sociedad que presentaba un especial interés por el mundo visual, por la anatomía, por lo que era el mundo y los seres humanos, que se deja ver en prácticas como la proliferación de la disección de cadáveres, el aumento de la elaboración de máscaras mortuorias, etc.⁵².

Precisamente el hecho de su interés por lo visual, la ciencia, la anatomía, y demás campos del saber fueron la base de otro de los pilares del Renacimiento: la desintegración de los compartimentos, la continua fertilización entre todas las disciplinas, artistas que eran científicos, y viceversa, matemáticos, como León Battista Alberti, que se sirvió de sus conocimientos para ser también un gran arquitecto, estudios de óptica como los de Leonardo da Vinci, que le sirvieron en su trayectoria como pintor, hombres de arte como Giorgio Vasari, que se interesan por el papel de la historia y toman partido como escritores de ella. Se crea una especie de *feedback* que hace de la cultura y la ciencia algo grandioso, ayudándose, apoyándose, y sobre todo enriqueciéndose.

Todo esto, supone algo novedoso en la historia, una verdadera ruptura con lo anterior, no dejamos de afirmar que el Renacimiento fue eso, un cambio, una nueva etapa, pero no siempre completamente nueva. Si bien es verdad que el individualismo que Peter Burke asocia como una de las características principales del Renacimiento es una parte fundamental del arte de esta época, no debemos considerarlo un cambio o ruptura con el mundo medieval, como bien explica el historiador, a ojos del siglo XX es fácil tildar de individual el arte del Renacimiento, y de poco original a las obras medievales, viéndolas prácticamente como una copia de otra copia, con unos estándares poco flexibles a la hora de elaborar arte, pero puede ser simplemente eso, la vista de unos ojos a los que les separan siglos de ese arte.

Aun así, hemos de tener en cuenta que al menos si se tienen testimonios de que se buscara esa originalidad, ese individualismo, ese estilo propio asociado a los grandes artistas que se distinguían por eso, por ser diferenciados por su obra a simple vista, por lo que, si bien no podemos hablar de un individualismo novedoso, si que se puede afirmar que hubo un aumento respectivo a los tiempos medievales⁵³.

⁵² BURKE, Peter. *El Renacimiento italiano*.... Op. Cit. Pág. 30.

⁵³ *Ibidem*. Pág. 32.

Como última característica principal del Renacimiento, encontramos el secularismo, de nuevo algo que si bien no fue novedoso, sí que fue aumentando en protagonismo en esta época, aunque más bien deberíamos hablar de cripto-secularización, el arte devoto parecía prestar menos atención a los propios santos que al fondo que los rodeaba, y es que la distinción entre sagrado y secular no era tan concreta como lo fue a partir del siglo XVI con el Concilio de Trento, por lo que los artistas en muchas ocasiones santificaban lo profano y profanaban lo sagrado, no centraban su obra en lo sagrado, los santos se representaban a menudo más pequeños, se representaba a Dios como Apolo, se usaban términos sacros para definirse a sí mismos, etc.⁵⁴.

2.2.6 Florencia capital renacentista

De nuevo, ante la pregunta de cómo llegó Florencia a la posición de capital exponente del Renacimiento italiano, el razonamiento es sencillo: el arte renacentista floreció especialmente en y Florencia en el *Quattrocento* por la gran cantidad de artistas autóctonos que salieron de aquellas zonas. No es esta la única razón, pero si una de las principales, y es que a pesar de que el Renacimiento triunfase en prácticamente toda la península Itálica, en territorios como Roma, la corte de Urbino o Ferrara floreció abundantemente gracias a que consiguieron atraer a los artistas mediante patronazgos de papas (en el caso de Roma, con Nicolás V y León X especialmente) o personalidades importantes políticamente como Federico da Montefeltro en Urbino o Isabella d'Este en Mantua⁵⁵.

La divulgación del Renacimiento italiano en otros países fue precedida por la divulgación del renacimiento toscano por el resto de la península. Artistas como Masolino en Castiglione Olona en Lombardía, Donatello en Padua y Nápoles o Leonardo en Milán propagaron aquello que habían vivido en su tierra allá donde se establecieron⁵⁶, haciendo que el dialecto toscano se consolidase como una lengua mucho más culta, que el arte de esta región y los talentos que salían de ella fuesen mucho más valorados, y se estableciese la forma de hacer las cosas a la manera en que en Florencia se estaban haciendo por toda la península, aunque siempre obviamente guardando las variaciones de cada zona, como la pintura veneciana, que insistía más en el color que la florentina, más orientada a la

⁵⁴ Ibídem. Pág. 31.

⁵⁵ Ibídem. Pág. 121.

⁵⁶ Ibídem. Pág. 33.

forma, el *disegno*, o la arquitectura lombarda, que buscaba más la orientación que la florentina, mucho más simple⁵⁷.

3. LOS PALACIOS

3.1 UN AMBIENTE MUY PROPICIO

Respecto a estos palacios, la explicación de su auge en el siglo XV comienza con la Paz de Lodi en 1454 que se usa como fecha para indicar el comienzo de las dos décadas más favorables económicamente para Florencia, y no solo económica sino también demográficamente con la recuperación tras los periodos de peste y las riquezas que acumulaba la aristocracia principalmente por las transacciones y operaciones comerciales llevadas a cabo a causa de los avances mencionados en el comercio internacional. Todo esto dio lugar a un boom edilicio que contó con la construcción de aproximadamente 100 nuevos palacios nobiliarios que junto a las reformas de la Vía Laureana, crearon una nueva Florencia embellecida y mejorada en muchos aspectos⁵⁸. En el ámbito legislativo, el impulso que se le dio a las nuevas edificaciones fue la drástica reducción de tasas llevada a cabo por el gobierno florentino en el 1489, mediante una nueva legislación que estipulaba que toda casa construida *ex novo* en un término de hasta cinco años se encontraría exenta de pagar tasas en los siguientes 40 años, de este modo tenemos por un lado la reforma de la Vía Laureana que encargó Lorenzo Medici a Antonio Sangallo el Viejo en 1480 y los dos grandes auges constructivos a lo largo de estas décadas que plagaron Florencia de palacios nobiliarios.

3.2 EL SIMBOLISMO DE LOS PALACIOS

Los historiadores especializados en Florencia están de acuerdo en que la historia de esta ciudad en cualquier punto histórico es esencialmente la historia de sus familias⁵⁹, y ¿cuál fue la principal herramienta de ostentación para dichas dinastías? Los palacios. Palazzo Pitti, Pazzi, Strozzi, Medici-Riccardi, o Rucellai son algunos de los edificios más importantes del renacimiento italiano.

El hecho de que el tipo de edificio más célebre de esta época fuese el palacio nobiliario se explica gracias a los motivos de ensalzamiento dinástico ya nombrados. Giovanni Rucellai escribió que los hombres hacían dos cosas importantes en la vida:

⁵⁷ Ídem.

⁵⁸ VICO, Alexandre. “Adentrarse en... Op. Cit. Pág. 1.

⁵⁹ KENT, Dale. “The Florentine ... Op. Cit. Pág. 576.

procrear y edificar⁶⁰. Ambas conferían cierta inmortalidad, y los palacios eran la viva imagen de esto, exhibían la posición económica y financiera, a la par que apoyaban la política-social, en muchos casos incluso manteniendo cierta semejanza con la sede del gobierno republicano de la ciudad, el *Palazzo della Signoria*, en su forma de fortaleza almohadillada, robusta, expresando así cierto carácter de élite dominante⁶¹. Los palacios le daban también un estímulo a la vida económica de la ciudad, eran casas que adquirirían una nueva función social. Benedetto Dei escribió en 1470 que los edificios privados eran tan importantes como los públicos⁶², contribuían a la belleza de Florencia, de esa nueva ciudad con calles más estructuradas, sistemas de alcantarillado, nuevos edificios públicos como hospitales, ayuntamientos... en general ese concepto de ciudad moderna que comienza a vislumbrarse en el Renacimiento.

A mediados del siglo XIV aún no estaba muy decidida la idea de cómo debían ser las viviendas privadas ni siquiera en la Toscana. Los rasgos que tienden a imponerse en la *casa signorile* o *palazzo* son los de una masa cúbica o paralelepípedica que permitía el aislamiento en la majestuosa vivienda, en un orden de pisos (normalmente tres, de los cuales solo solía habitarse el segundo, el *piano nobile*, mientras que el tercero en algunos casos era donde se situaba la *loggia*, y más tarde los sirvientes) y un patio interior o *cortile* (variante profana del claustro) con sus galerías y su decoración de blasones en muchos casos. Este esquema sencillo es el que diferenciaba a la vivienda patricia del resto de las comunes, sin provocar tampoco una ruptura violenta con la alineación del resto de la calle⁶³.

No fue hasta mediados del siglo cuando comenzaron a cobrar importancia los palacios y a dárseles el estilo artístico que los caracteriza: el uso de la piedra con superficies elaboradas, elementos decorativos como cuerdas, molduras de ventana, cornisas, incluso pilastras. Interiores con escaleras abovedadas, apertura de grandes patios centrales (herencia de la *domus* e *insulae* romanas) que en ocasiones tenían jardín, incluso en palacios céntricos en la ciudad, logias y pórticos sistemáticamente planeados, y todo usando términos y vocabulario clásico, unas bases que no pueden faltar a lo largo del desarrollo de los modelos palatinos⁶⁴. Se dotaban de ventanas que adornaban las fachadas

⁶⁰ VICO, Alexandre. “Adentrarse en ... Óp. Cit. Pág. 3.

⁶¹ Ídem.

⁶² GOLDTHWAITE, Richard A. “The Florentine palace as domestic architecture” en *The American Historical Review*, 1972, vol. 77, nº 4. Pág. 980.

⁶³ CHASTEL, André. *El renacimiento italiano...* Óp. Cit. Pág. 408.

⁶⁴ GOLDTHWAITE, Richard A. “The Florentine...” Óp. Cit. Pág. 984.

de forma simétrica, cubriendo prácticamente en su totalidad el exterior de los palacios; conocemos por los escritos de Alberti y su *De Re Aedificatoria* la necesidad que comenzaron a tener de instalar ventanas por dos elementos esenciales: luz y aire. Especialmente el aire era algo que preocupaba a los arquitectos, Alberti cita a dos historiadores clásicos, Cornelio Capitolino y Amiano Marcelino que relatan la desgracia que se produjo en diferentes momentos históricos, en distintos templos babilónicos cuyo aire hizo enfermar a numerosas personas, dando a entender la necesidad que había de ventilar, de renovar el aire de los espacios cerrados para hacerlos habitables⁶⁵.

Por otro lado, su extensión era grande en todos los sentidos, llegando a ser en altura tanto como unos seis o siete pisos de la actualidad⁶⁶, y en horizontalidad, conocemos por el catastro que solían construirse ocupando el espacio de tres o más estructuras preexistentes, eran edificios que daban la impresión de poder aguantar cualquier temporal o turba enfurecida⁶⁷. Es probable que esta fuese la imagen que se quería dar: ostentación y magnitud, sin salirse demasiado de los ideales de la ciudad renacentista, y a la vez, haciendo el *palazzo* un edificio funcional, perfecto a la hora de recibir invitados o llevar a cabo negociaciones comerciales, con elementos como los bancos externos, que se teoriza servían para esperar en el exterior si fuese necesario, o los ya citados blasones que decoran la estancia más abierta al público, el *cortile*. Y es que ese es el eje principal en torno al que giran los palacios, la ostentación a la par que la privacidad, eran un símbolo de prestigio, una vivienda de este tipo traía un honor consigo, puesto que es más fácil enseñar las posesiones que se tiene de esta manera, presumir de una noble descendencia, de hecho, la mayoría de los palacios construidos a finales del siglo XVI fueron mandados edificar por hombres con un estatus establecido recientemente por el gran duque⁶⁸.

Además del *cortile*, que tenía esa función de dejar visualizar el interior del edificio y servir de eje central en torno al cual se distribuían las estancias del mismo, también servía para subrayar mensajes relativos a la historia familiar que los propietarios querían destacar. Capiteles clásicos, cornisas con inscripciones en letras latinas, la exposición de antigüedades o medallones con relieves de figuras mitológicas servían para enlazar a la familia con un pasado legendario y mitológico, procedentes de la una lejana Antigüedad

⁶⁵ BATTISTA ALBERTI, Leon. *De Re Aedificatoria*. Bibliotheca Regia Monacensis. 1582. Pág. 28.

⁶⁶ GOLDTHWAITE, Richard A. "The Florentine..." Óp. Cit. Pág. 1004.

⁶⁷ Ibídem. Pág. 985.

⁶⁸ Ibídem. Pág. 992.

romana. El patio o *cortile* daba antigüedad a la familia, lo mismo que las fachadas. En el caso florentino, el modelo creado como veremos potenció el uso del almohadillado rústico en los muros exteriores. Este hecho es intencionado y no es exclusivamente un rasgo estético, sino que tiene intenciones simbólicas claras: el almohadillado nos habla del pasado clásico y alude de forma simbólica a la fortaleza de los cimientos familiares. Así, en un edificio se lanzaban mensajes relativos al poder político, social y económico de la familia, pero también a su historia.

Pero ¿en qué momento pasamos de la humildad como valor medieval a esta ostentación renacentista? A principios del siglo XV los humanistas introdujeron un nuevo principio moral, el rechazo de los ideales tradicionales de la pobreza franciscana a cambio de la nueva justificación moral para la riqueza privada (muy a la par de ese comienzo del capitalismo europeo del que hablábamos anteriormente). El concepto filosófico fundamental que se esconde detrás de esta nueva actitud que se extiende y es la causa de la gran parte de obras arquitectónicas de este tipo a lo largo del siglo XV y principios del XVI es la magnificencia⁶⁹, un concepto procedente de la filosofía griega propio de la ética aristotélica que había sido ya difundido por autores como Boccaccio o Petrarca en los escritos humanistas del siglo XV⁷⁰, y es que ya el primer tratado romano de arquitectura escrito por Marco Vitruvio Polón en el siglo I a.C. inicia con la relación entre magnificencia y arquitectura⁷¹. Personajes como Palmieri advertían que “el que quisiera para construir una casa que se parezca a las magníficas de los ciudadanos nobles merecería la culpa si primero no ha alcanzado o superado su virtud” o Alberti, que hablaba sobre los palacios: “deben adaptarse a la dignidad del dueño, todos estamos de acuerdo en que debemos esforzarnos por dejar una reputación tras de nosotros, no solo por nuestra sabiduría sino también por nuestro poder, por esta razón erigimos grandes estructuras, para que nuestra posteridad suponga que hemos sido grandes personas”⁷².

Algunos como Filippo Strozzi quizás se obsesionaron demasiado con el concepto de la grandiosidad, tanto que deseoso de fundar una dinastía eterna, elaboró un extenso testamento para indicar todas las líneas de herencia en las que su palacio podría acabar, asegurándose de que perteneciese siempre su familia. Quizás no tan obsesivo, pero si

⁶⁹ ALONSO RUÍZ, Begoña: “La Nobleza en la ciudad: arquitectura y Magnificencia a finales de la Edad Media” en *Studia Histórica: Historia Moderna*, n.º 34, 2012. Pág. 217.

⁷⁰ Ídem.

⁷¹ Ibídem. Pág. 218.

⁷² GOLDTHWAITE, Richard A. “The Florentine...Óp. Cit. Pág. 990.

destacable, es el caso de Giovanni Rucellai, que dejó también claro de esta forma que su palacio siempre pertenecería a un Rucellai, nunca alquilado ni traspasado, y que en caso de extinción de su dinastía el edificio debía acabar en manos del *comune di Firenze* para ser utilizado como residencia de algún príncipe o embajador mientras no fuese florentino ni siquiera de origen⁷³.

Hemos de entender así la pieza fundamental que son los palacios en la historia del arte italiano, puesto que aparte de ser en sí mismos una contribución a este, también ejercen el papel de museos, que especialmente a partir de mediados del siglo XV fueron puntos de exhibición artística de las obras que las grandes dinastías fueron adquiriendo. Se conoce de los Medici especialmente su amor al arte, coleccionando grandes obras de arte flamenco, a la par que apadrinaban a artistas más cercanos como Donatello, Filippo Brunelleschi, Botticelli o Michelangelo.

De este modo, los palacios fueron una forma de apoyar a los artistas de la época, por un lado, como exposición de la tarea de mecenazgo que muchos llevaban a cabo, y por otro, como propios arquitectos y diseñadores del edificio, y no solo de palacios, sino en muchos otros casos también siendo contratados como diseñadores de capillas familiares, creación de pinturas devocionales y encargos para las propias familias, bustos marmóreos, *bronzetti*, retratos para embellecer sus *camere nuziali*, etc⁷⁴. Y es que los palacios eran lugares familiares, varias generaciones se agrupaban en ellos conviviendo junto con el *pater familias*, de ahí sus varios pisos y amplias estancias, entre las que destacaba la dicha *camera nuziali*, que a partir de la segunda mitad del siglo XV y todo el XVI tomó el protagonismo como estancia principal del palacio dejando atrás los grandes salones que destacaban en los edificios de este género durante el siglo XIV⁷⁵.

Las *camere nuziali* no eran tan solo lugares orientados al matrimonio, sino que tenían también una cierta función de lugar de reunión; normalmente eran decoradas con extremo cuidado y detalle, adornadas con obras artísticas, con los *colmi da camera*⁷⁶, con *cassoni*⁷⁷, todo buscando exhibir el poder de la familia (y la relación con la Roma antigua en el caso de los *cassoni*), puesto que estaban frecuentadas normalmente por el resto de familiares, parientes, amigos, etc., como se puede observar en el cuadro de *El Nacimiento*

⁷³ Ibídem. Pág. 991.

⁷⁴ VICO, Alexandre. “Adentrarse en ... Óp. Cit. Pág. 1.

⁷⁵ Ibídem. Pág. 4.

⁷⁶ Ibídem. Pág. 6.

⁷⁷ Ibídem. Pág. 7.

de la Virgen María, de Domenico Ghirlandaio, un claro ejemplo de cómo a menudo para la representación de historias bíblicas o mitos y escenas pasadas se utilizaba en el arte fondos contemporáneos, gracias a lo cual podemos tener también testimonios de cómo estuvieron decorados los interiores de ciertas estancias durante estos periodos.⁷⁸



Los palacios fueron en gran parte una manera que los artistas tuvieron de dar rienda suelta a una mayor creatividad que había escaseado en décadas anteriores. Bajo el mecenazgo de las familias elaboraban muchas veces sin ningún tipo de límite planos y maquetas que ofrecer a su cliente, y es que en el renacimiento se perfeccionaron los métodos para crear modelos a escala físicos de arcilla, cera, madera, cal etc.,⁷⁹ llevados a cabo por carpinteros torneros y talladores⁸⁰, que sirvieron en parte para perfeccionar la idea en la cabeza del artista y en parte para mostrar al cliente la obra previamente al comienzo de la construcción para la aprobación. Esta piezas manifestaron ambas posturas en los artistas de la época; por un lado Leon Battista Alberti, que apoyaba la idea de que las maquetas no se llevaban a cabo para presentar al cliente sino para perfeccionar la física y matemática de las estructuras⁸¹, mientras que personalidades de la talla de Brunelleschi o Miguel Ángel lo concebían como presentación al cliente, de forma mucho más minuciosa y detallada⁸².

⁷⁸ Ibídem. Pág. 10

⁷⁹ MILLON, Henry. "Las maquetas arquitectónicas en el Renacimiento" en *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, 2006, nº 15, pág. 1.

⁸⁰ Ibídem. Pág. 3.

⁸¹ Ibídem. Pág. 2.

⁸² Ibídem. Pág. 3.

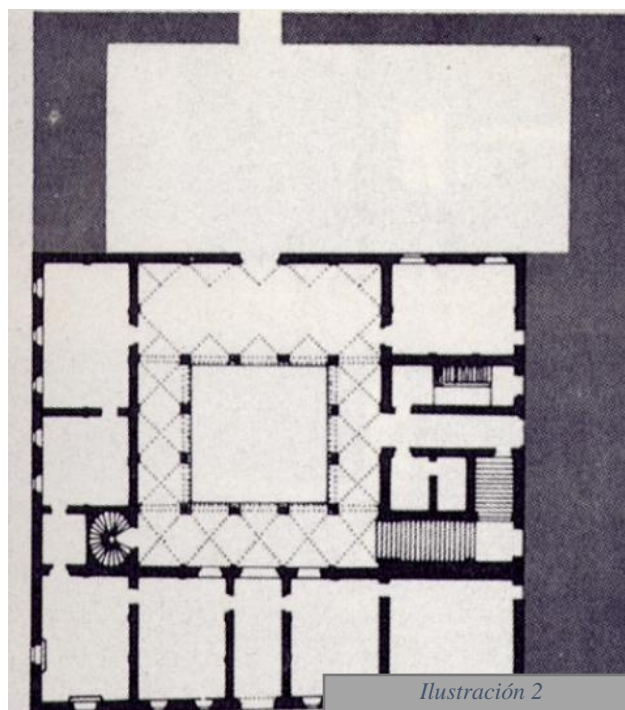
Presentar el proyecto de forma vistosa no siempre hacía que este fuese aprobado, reseñable fue el caso de Brunelleschi, quien dio rienda suelta a su genialidad diseñando el más grande y magnífico de los palacios, según Vasari, para que Cosmo de Medici acabase rechazando el proyecto, no tanto por la falta de dinero, como por, según dicen, evitar la envidia de quienes le rodeaban. La ilusión de Filippo Brunelleschi se rompió al igual que la maqueta que destruyó al ser rechazado⁸³.

3.3 ALGUNOS DESTACADOS EJEMPLOS

3.3.1 Palazzo Medici-Riccardi

Históricamente, si hay un palacio que defina la confianza de los constructores humanistas, ese tiene que ser el Palazzo Medici-Riccardi. Comisionado por Cosimo di Medici en 1444 a Michelozzo di Bartolomeo, arquitecto pupilo y colaborador cercano de Donatello y Ghiberti⁸⁴, éste hizo con excelencia el edificio perfecto para la ocasión, integrando las intenciones políticas del patrón en una casa privada con un carácter exterior bastante público, descrito por Vasari como “hecho para crear envidia más que para ornamentar la ciudad o para ser cómodo en sí mismo”⁸⁵.

Michelozzo había trabajado ya con Cosimo a principios de 1433 rediseñando la villa Medici en Careggi, y renovando y expandiendo el monasterio de San Marco, pero su verdadera obra maestra fue el *palazzo*, sin lugar a duda. En su origen contaba con 140 pies de largo, ancho, y fondo, era un cubo perfecto con enormes cornisas que imitaban los prototipos de la antigua Roma y expresaban la integridad geométrica del diseño. Contaba con un sótano, entresuelo, y



un patio trasero bastante peculiar. El palacio, que inició su construcción en el 1446 y fue habitable en torno al 1458 tiene una peculiar fachada que se divide en tres tipos de

⁸³ PAULUS, E. “Filippo Brunellesco” en *The Workshop*, vol. 6, n° 5, 1873, pág. 67.

⁸⁴ STAPLEFORD, Richard. *Lorenzo de' Medici at home: the inventory of the Palazzo Medici in 1492*. Penn State Press, 2013. Pág. 10.

⁸⁵ Website oficial del Palazzo Medici-Riccardi <http://www.palazzomediciriccardi.it/il-palazzo/>

mampostería, limitando y definiendo cada uno de ellos. En el primer piso se optó por una sillería rústica, de grandes piedras que expresan la defensa apropiada para el nivel conectado directamente a la calle, en el *piano nobile* la mampostería fue tallada con uniones profundas entre las piedras que manifiestan la refinada elegancia de la cara pública de la familia. Por último, en el tercer piso, la mampostería de piedra es lisa, mucho más apropiada para los fines privados de la familia.

Con todo esto, solo exponemos la perfecta fusión entre el vocabulario de la arquitectura renacentista con el carácter y la estructura de la familia florentina a la hora de elaborar un edificio que refleje claramente los ideales de la época⁸⁶.

Probablemente la característica más llamativa sea la del patio trasero, no un *cortile* sino algo independiente a este, más parecido a un jardín, una salida trasera, algo que nada tenía que ver con lo edificado hasta el



Ilustración 3

momento. Con anterioridad los edificios florentinos eran propensos a contener pequeños espacios abiertos a modo de tragaluz, pero no de esta forma ni estas dimensiones. El patio era ceremonial en su función, normalmente dedicado a la exposición de antigüedades de arte de la familia y simbólico en su forma, copiando exactamente la columnata del *Ospedale degli Innocenti* de Brunelleschi, evocando así el sentido más puro de la proporción matemática por parte de Michelozzo.

Además de ejercer como residencia privada de la familia Medici, incluido Lorenzo el Magnífico, el palacio cumple la función pública de acoger a destacadas figuras políticas como Galeazzo Maria Sforza (retratado en la Capilla de los Magos con los miembros de la familia Medici por Benozzo Gozzoli) y es utilizado como residencia principal hasta 1494 cuando los Medici fueron expulsados y confiscados sus bienes tras el movimiento insurreccional liderado por el fraile dominico Girolamo Savonarola. A su regreso en 1512 volvieron a residir en su palacio de Via Lunga pero no por muchas más generaciones,

⁸⁶ STAPLEFORD, Richard. *Lorenzo de' Medici...* Óp. Cit. Pág. 11.

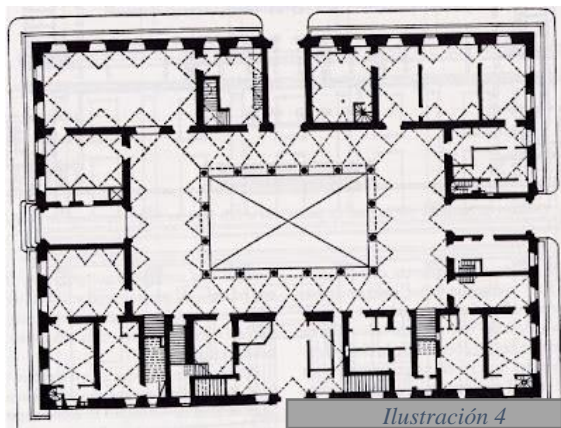
puesto que se trasladaron al Palazzo della Signoria, en un lugar más estratégico para el gobierno de la ciudad, y poco tiempo después, considerándolo algo austero, en 1659 el Palazzo fue vendido al marqués Gabriello Riccardi que por desgracia lo amplió hacia el norte rompiendo con ese esquema cúbico perfecto. En la actualidad, y desde 1874 pertenece a la ciudad metropolitana de Florencia.⁸⁷

3.3.2 Palazzo Strozzi

Es bien conocida en la historia de Florencia la rivalidad entre la familia Medici y Strozzi, que llega a su mayor auge en 1434 cuando Cosme el Viejo destierra a los varones de la familia Strozzi⁸⁸, entre ellos Filippo, quien en 1444 cuando consigue retornar a su patria florentina comienza a buscar la manera de cumplir aquello que llevaba tanto tiempo deseando, construir el palacio más grande y hermoso de la ciudad. Las actividades mercantiles y bancarias típicas de la familia que habían también desarrollado en el exilio, le habían proporcionado a Filippo los fondos necesarios para una construcción sin ningún tipo de límite económico, y es así como durante años, desde 1473 a 1489 (con excepción del parón que sufrieron ante la complicada situación en Florencia de la conjura Pazzi⁸⁹) fue reuniendo los terrenos necesarios para realizar la obra.

3.3.2.1 Problema de autoría

Filippo comenzó a edificar su palacio en 1489 sobre un modelo establecido, el cual, hoy en día, aún no se conoce con certeza de quien fue la autoría de este. Ya con el testimonio de Vasari, uno de los referentes ~~en historia~~ para este momento, comienzan las dudas. “affermano molti che Filippo Strozzi il Vecchio, volendo fare il suo palazzo, ne volle il parere di Benedetto, che gliene fece un nmodelo, e che secondo quello fu cominciato: sabbene su seguitato e finito dal Cronaca, morto esso Benedetto”⁹⁰. No hay unos registros claros sobre la autoría, y de la numerosa documentación de las obras, no encontramos nada que se refiera al modelo, si bien, curiosamente, el modelo sí que lo conservamos hoy en día, exhibido en el último piso del



⁸⁷ Website oficial del Palazzo Medici-Riccardi <http://www.palazzomediciriccardi.it/il-palazzo/>

⁸⁸ Website oficial Palazzo Strozzi <https://www.palazzostrozzi.org/il-palazzo/>

⁸⁹ PARRONCHI, Alessandro. “Il modello del Palazzo Strozzi” en *Rinascimento*, 1969, vol. 9, Pág. 98.

⁹⁰ Ibídem. Pág. 96.

Instituto di Studi sul Rinascimento, el cual a día de hoy se encuentra situado en el propio palazzo Strozzi. Se deduce con bastante certeza que el modelo seguido en las obras es sin duda el mismo que expresa el diseño inicial, salvando pequeños detalles⁹¹.

El curioso caso de su autoría y el entresijo histórico que supone comienza con Del Badia, observando hábilmente el hecho de que Benedetto da Maiano, si bien tiene el renombre de un excelente escultor, no parece realizar obras arquitectónicas similares a este *palazzo*. Algunos como Geymüller, después del análisis hecho a la estructura, no dudan de la autoría de Maiano, pero es que cada vez que esta se volvió a revisar, los historiadores encontraban más problemas para justificar la autoría. Salmi y Pampaloni han apoyado la teoría de la falta de documentos y veracidad para posicionarse en una teoría sólida sobre la autoría de Maiano. Y es que, si se echa un vistazo a su carrera, solo tuvo dos obras arquitectónicas en su historial, el *palazzo*, y el pórtico di S. Maria delle Grazie en Arezzo, del cual se especula que solo reviso un proyecto de su hermano Giuliano⁹². En la actualidad una de las teorías más aceptadas es la de una dirección del proyecto por parte de los hermanos Maiano, pero sobre un plano de Giuliano da Sangallo⁹³ inicialmente, aunque hemos de recalcar que nada es preciso en las hipótesis.

3.3.2.2 Descripción

Para Geymüller un signo de la autoría de Maiano era la suavidad de los sillares, comparable a su obra escultórica⁹⁴, pero realmente el palacio, muy al estilo renacentista, no inspiraba suavidad en todos sus sentidos, y los detalles más ínfimos no parecían elaborados por un escultor de tanta delicadeza. Con esto no queremos aparentar que no fuese una obra exquisita, que lo fue, rica en materiales y detalles, el gran presupuesto lo



Ilustración 5

⁹¹ Ibídem. Pág. 99.

⁹² Ibídem. Pág. 97.

⁹³ SCALZO, Marcello, ÖZEL, Bilge, *Limits in the Development of Florentine Renaissance Palaces*. 9th International Sinan Symposium, Turquía, 2015. Pag. 4.

⁹⁴ PARRONCHI, Alessandro. "Il modello del Palazzo... Óp. Cit. Pág. 97.

permitía, e incluso respaldadas sus obras por un astrólogo que determinó el día exacto para la colocación de la primera piedra, el 6 de agosto de 1489, y es que quizás, esto, junto a la ceremonia de inicio de obras y la acuñación de una medalla conmemorativa, fueron rituales llevados a cabo normalmente para otros palacios, dotándolos de ese misticismo y personalidad que los distinguen.⁹⁵

Respecto al palacio en sí, encontramos algo muy parecido al ya nombrado *palazzo* Medici-Riccardi, y esto fue hecho a conciencia, Filippo buscaba tener la grandiosidad de los Medici, pero superándola, creando una fachada tan exquisita como la que diseñó Michelozzo, con su transición entre sillerías más y menos pulidas, su planta típica renacentista en torno a un amplio *cortile*, y sus elementos decorativos como las ventanas albertianas, bíforas de arco de medio punto, encuadradas en un arco más, en los pisos superiores, y más rectangulares y sólidas en el inferior, manteniendo esa imagen de fortaleza defensiva. El edificio era cúbico y fue construido ligeramente más alto que el *palazzo* Medici, cuidando los detalles hasta la saciedad. Encontramos alrededor del edificio un zócalo continuo coronado por una cornisa de gran tamaño que se apoya sobre una imposta lisa que parece proteger en cierto modo la calle incluso.

La fachada además es cubierta con algunos elementos de trabajo de herrería (llevados a cabo por Niccolò Grosso, fiorentino experto en este arte⁹⁶) entre los que



Ilustración 7

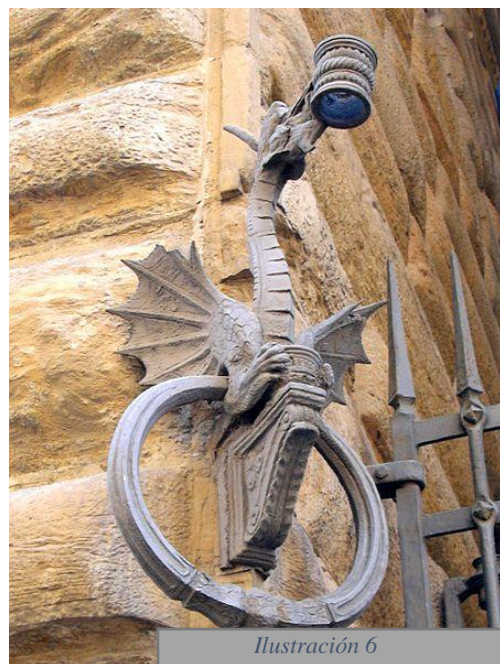


Ilustración 6

⁹⁵ GOLDTHWAITE, Richard A. "The Florentine palace as domestic ...Óp. Cit. Pag. 992.

⁹⁶ ARTUSI, Luciano. "Arte dei fabbri" en *Firenze araldica: il linguaggio dei simboli convenzionali che blasonarono gli stemmi civici*. Polistampa, 2006, Pag 1002.

destacan las anillas para el enganche de los caballos, los portaantorchas de dragones y esfinges, todo inspirado en la mitología y los monstruarios probablemente medievales.

3.3.3 Palazzo Rucellai

Mientras que hemos repasado la historia de los dos grandes palacios renacentistas que asentaron el modelo en la ciudad de casa-fortaleza, dando esa impresión de seguridad y robustez, a la par que privacidad familiar, ahora es el turno del Palazzo Rucellai. En este caso, el arquitecto León Battista Alberti, encargado del modelo de la noble residencia, crea una ruptura con lo anteriormente visto, definiendo la casa no tanto como una fortaleza sino como una casa patricia elegante en su totalidad⁹⁷, hecha a la medida de su *De Re Aedificatoria* para imitar a la perfección la medida de lo clásico.

3.3.3.1 Historia

Giovanni Rucellai pertenecía al círculo de mecenas florentinos tan célebre en la época y de cuyos miembros hemos hablado ya bastante en lo que aquí nos atañe. Como no pudo ser de otra manera, al buscar la perfección renacentista en su máximo esplendor a la hora de elaborar la que sería su vivienda familiar, contrató a León Battista Alberti, uno de los arquitectos más especializados en la medida y composición basada en lo clásico, quien con su obra había establecido las bases de la proporción renacentista, extendiéndose en todos los ámbitos que debía cubrir un edificio. Giovanni trabajó con Alberti tanto en su proyecto de palacio como en la fachada de la iglesia de Santa María Novella, comisionando al artista y dejando que este dejase reflejado su nombre en el arquitrabe del entablamento como se grabó el de Agrippa en el arquitrabe del Panteón 1.500 años antes, además de la vela ondeante símbolo heráldico de la familia Rucellai.

⁹⁷ Website del Instituto Internacional de estudios florentino <https://isiflorence.org/about/the-history-of-palazzo-rucellai/>

3.3.3.2 Descripción

La gran novedad del diseño de este palacio radica en la articulación de su fachada. Si observamos la fachada del *palazzo*, podemos ver la viva imagen de la proporción renacentista: mampostería subdividida horizontalmente en tres cuerpos por cornisas y a su vez, cada cuerpo organizado verticalmente por pilastras que superponen los órdenes clásicos, como si se tratase del Coliseo de Roma, lo cual algunos historiadores han considerado el último paso de la arquitectura palaciega renacentista florentina, la transición de un



Ilustración 8

piso con orden clásico a la presencia de estos en los tres⁹⁸. Esto se expresa también en el posterior Palazzo Pitti, siguiendo la misma estructura en su *cortile* interno, y al ser este precisamente el cambio entre el renacimiento y el manierismo en Florencia podemos entender de algún modo ese “cierre” que podría dar el Palazzo Rucellai a este tipo de arquitectura.

Originalmente contaba con una portada, pero la ampliación del diseño añadió dos enmarcadas entre columnas de orden toscano, y coronadas en el segundo piso con arcos ligeramente más amplios que los que no se sitúan encima de las entradas, y decorados exquisitamente con los escudos familiares. No puede faltar el modelo de ventaba Albertina, bífora y bajo un arco de medio punto, que decoran también el último piso, de orden corintio, precedido por el jónico del *piano nobile*.

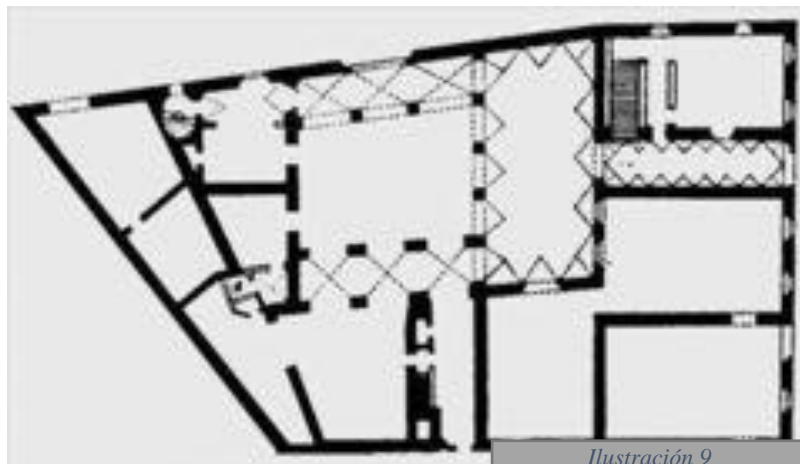


Ilustración 9

⁹⁸ FORSTER, Kurt W. “The Palazzo Rucellai and Questions of Typology in the Development of Renaissance Buildings” en *The Art Bulletin*, 1976, vol. 58, nº 1. Pág. 111.

Respecto a la mampostería, decrece progresivamente según el edificio se va elevando, buscando la perspectiva que hiciese del edificio una ilusión de más altura de la que ya le pertenecía.

La parte superior del palacio está rematada por una cornisa, sobresaliente y sostenida por ménsulas, mientras que el friso de la planta baja contiene heráldica de la familia, las tres plumas en un anillo, las velas y el escudo, que aparece también sobre los blasones encima de las puertas.

Respecto a la estructura en sí, cuenta con un *cortile* interno, como no podía ser de otro modo en estos palacios, y una *loggia* en diagonal, clásica de tres arcos de medio punto con el escudo de armas Rucellai en el arquitrabe, la vela ondeando al viento. Este espacio sirvió para las ceremonias familiares tanto públicas como privadas, y se conserva en su totalidad en la actualidad, donde se puede visitar y apreciar la viva imagen del renacimiento, de hecho, aún perteneciente a la familia Rucellai.

3.3.4 Palazzo Pitti

El *palazzo* Pitti es uno de los conjuntos de mayor importancia de la historia del arte arquitectónico en Florencia, al igual que en el mundo de la política, se ha hecho un hueco en los anales de la historia siendo residencia Gran Ducal y símbolo de poder de los Medici junto a otras dos dinastías más, posteriores en el tiempo, la casa Habsburgo-Lorena (que sucedió a los Medici a partir del año 1737) y los Reyes de Italia, la casa de Saboya, que lo habitaron en adelante de 1865⁹⁹.

Después de los palacios analizados anteriormente, ejemplos en su viva imagen del Renacimiento Italiano, este que nos atañe ahora, si bien con una historia más amplia y trabajada por los historiadores, no podemos enmarcarlo en el Renacimiento. El Palazzo Pitti representa la transición al manierismo, la ruptura con la planta cúbica de *cortile* interno, si bien aún conserva elementos de esta, no podemos enmarcarlo en la misma categoría. A través de las siguientes páginas describiremos su detalle, y haremos hincapié en los elementos manieristas de sus esculturas, sus fuentes y diferentes partes.

⁹⁹ Website de la Galería degli Uffizi <https://www.uffizi.it/en/pitti-palace>

3.3.4.1 Historia

Luca Pitti fue un ciudadano republicano, banquero, y *gonfaloniere* de Florencia, es decir, uno de los puestos de gobierno más importantes dentro del priorato de la República Florentina¹⁰⁰. Siendo un hombre de tal importancia y poder, decide acudir a uno de los mayores arquitectos de la época, Filippo Brunelleschi, quien ya contaba con referencias de anteriores proyectos de magnitud, habiendo este diseñado la cúpula de Santa María di Fiori, el proyecto del Hospital de los Inocentes, o la reconstrucción de la iglesia de San Lorenzo, uno de sus proyectos más problemáticos¹⁰¹. De este modo, junto con Luca Fancelli, arquitecto que trabajaba junto con Brunelleschi, se comienzan los trabajos en el 1440 para la erección de un palacio, más allá del río Arno, a los pies de la colina de Boboli, que en palabras del historiador del arte Giorgio Vasari, fueron las obras y trabajos constructivos más grandes y magníficos hasta el momento conocidos¹⁰², teniendo que llevarse a cabo no solo la propia construcción del *palazzo* sino también la preparación del terreno, labores de excavación y cimentación, de las cuales nos habla Filippo Lapaccini, uno de los intelectuales y poetas de la época, cercano a Lorenzo el Magnífico, quien escribió:

*Di Lucca Pitti ho visto la muraglia
e sopra ciò è il Getto e Meo Coppini
con piú di cencinquanta contadini,
uomini da fatti e non punto canaglia.
Chi rompe o spezza o percuote o ragguaglia
con pale, marre, vanghe e beccastrini,
tanto che giunga in su gli altri confini,
ché si vegga di Ceser l'anticaglia.
Chi gridava: "aqua, rena!" e chi: "Calcina!"
chi chiamava Baron, chi Scapiglato
chi Vinciguerra chiama e Franchessina
ch'ognun pareva del deserto sbucato,
o vogliàn dir pur gente di marina
ch'arè ciascuno un lupo trangugiato.
I' mi tirai dallato,
perché v'era un che menava un matello
che sfavillava piè che Mongibello.*

Palabras que nos hablan por un lado de figuras como Meo Coppini o Domenico di Getto Guicciardii, dirigentes dentro de las labores de obra, y seguramente también

¹⁰⁰ KENT, Dale. "The Florentine ... Óp. Cit. Pág. 577.

¹⁰¹ SAALMAN, Howard. "Filippo Brunelleschi: Capital Studies" en *The Art Bulletin*, vol. 40, nº 2, 1958, pág. 123.

¹⁰² INGHIRAMI, Francesco. *Descrizione dell'Imperiale e Reale Palazzo Pitti di Firenze*. Florencia, 1819. Pág. 3.

personas de confianza y cercanía para Luca Pitti, como en el caso de Getto, del cual encontramos fuentes que nos indican su participación como testigo de Luca en la elaboración de su testamento. Por otro lado, cabe destacar el carácter de adoración hacia los elementos de la Roma Antigua, como habíamos hablado antes, parte de los movimientos culturales de la Florencia de esos momentos, con la evocación a la grandiosidad del palacio “*tanto che giunga in su gli altri confini, ché si vegga di Ceser l'anticaglia* “ que en cualquier caso se interpreta como la posición elevada en la que el *palazzo* se encontraba, ya sea comparándose con la arquitectura antigua o con la sensación de poder de los edificios que han perdurado de esta época¹⁰³.

A pesar de la espectacular obra final, terminada de forma póstuma a Brunelleschi, no duró demasiado tiempo en manos de la familia Pitti, y es que, aun conservando su nombre, Bonaccorso, descendiente de Luca, tratando de afrontar la crisis económica por la que estaba pasando, y en riesgo su fortuna, vende el palacio en el 1549 a Eleanora di Toledo, esposa del duque Cosmo de Medici, por la cantidad de 9.000 florines de oro¹⁰⁴.

3.3.4.2 Reformas

Ha sufrido el Palazzo Pitti una gran serie de reformas desde el momento en que se compró por los Medici, y es que para llegar a ser el imponente edificio que es hoy en día, han tenido que sucederse siglos de artistas modificando y añadiendo partes al gran proyecto.

Para el momento de su venta la fachada principal constaba solo de su pieza central, es decir, la más alta, que comprendía 13, por lo que Batolommeo Ammannato, bajo el mandato de Eleanora di Toledo¹⁰⁵ comenzó a modificarla para terminar un proyecto de ampliación mayor. En general, durante las primeras décadas de posesión de los Medici la familia se centró especialmente en la construcción de nuevas habitaciones y la realización de la escalera del hall que conecta las alas principales del palacio¹⁰⁶. Y es que Eleanora, de descendencia española (hija de don Pedro Álvarez de Toledo, virrey de Nápoles y María Osorio Pimentel, marquesa de Villafranca del Bierzo) fue una gran mecenas en todos los sentidos, aprovechando su posición económica para aumentar las arcas de

¹⁰³ CARLA ROMBY, Giuseppina. “Di Lucca Pitti ho visto la muraglia” en *Opus Incertum: Palazzo Pitti*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2006, n°1. Pág. 18.

¹⁰⁴ INGHIRAMI, Francesco. *Descrizione dell'Imperiale* ...Óp. Cit. Pág. 4.

¹⁰⁵ Ídem.

¹⁰⁶ SATKOWSKI, Leon. “The Palazzo Pitti: planning and use in the Grand-Ducal era” en *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 1983, vol. 42, n° 4. Pág. 2.

pinturas de los Medici, apoyando a artistas como Agnolo Bronzino o Jacopo Carrucci entre otros. Con anterioridad ya se había visto involucrada en trabajos que concernía también a Bartolomeo Ammannati como fue el caso de la iglesia de San Giovanni Evangelista, pero no fue hasta el 1550 cuando emprendieron juntos el más ambicioso de sus proyectos, la reforma del *palazzo* que recientemente había adquirido para convertirlo en una verdadera residencia ducal, que cumpliera los cánones necesarios para albergar a la corte y hacer una vida aristócrata con todas sus facilidades¹⁰⁷, además de tener el potencial de los Jardines de Boboli, uno de sus principales intereses para desarrollar en la finca, puesto que Eleanora buscaba esa vida extra-urbana, a las afueras del centro de la ciudad, más frenético en ritmo de vida, y las posibilidades de actividades al aire libre que le ofrecía la magnitud de los jardines era una idea digna de emplear esfuerzo y fondos en el desarrollo de esa parte del conjunto.¹⁰⁸

Encontramos un importante problema a la hora de hablar de las ampliaciones llevadas a cabo desde la compra del *palazzo*, y es que no es abundante la documentación a la hora de hablar de alteraciones en el edificio, pero si conocemos en parte la autoría de los arquitectos y diseñadores de los proyectos, a la par que la época y el mandado en el que se desarrollan, así, podemos deducir de esta forma un modelo de esquema de cuatro partes que ayuda a entender los principales cambios por los que pasa el *palazzo*: por un lado, los trabajos de Batolommeo Ammannati entre el 1561 y 1577 para la creación del patio y las alas frontales, las ocho areas añadidas posteriormente a ambos lados de la fachada principal en torno a 1620-1640 por Guiulio Parigi y Alfonso Parigi, las estructuras que completan la *Piazza dei Pitti* por Giuseppe Ruggieri y Niccolò Gasparo Paoletti entre 1764 y 1799, y los dispersos pero extensos cambios llevados a cabo por Pasquale Poccianti en el siglo XIX¹⁰⁹.

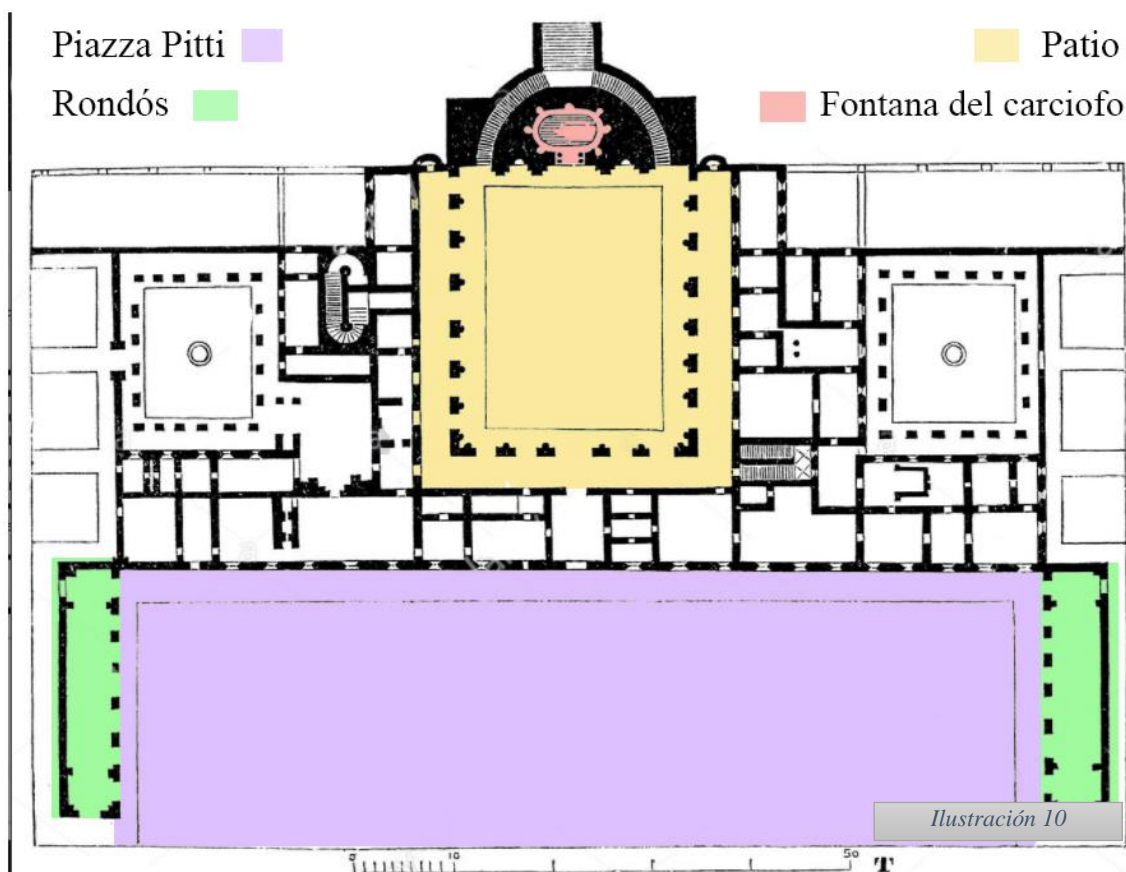
Conocemos de este modo la importancia de figuras como la del ya nombrado Bartolomeo Ammannati por sus múltiples implicaciones en el *palazzo*, o la de Giorgio Vasari, conocido principalmente como historiador del arte, pero que en este caso intervino

¹⁰⁷ Sobre el papel de Eleonora como mecenas, una recopilación, así como su papel en el palacio Pitti en: LEÓN, Teresa J. Gómez. *De Eleonora de Toledo a Bartolomeo Ammannati 1548-1592: San Giovanni evangelista primera sede jesuita en Toscana*. Tesis Doctoral. Universidad de Cantabria. 2014. Pág. 296 y siguientes.

¹⁰⁸ EDELSTEIN, Bruce. "Palazzo Pitti e il Giardino di Boboli. L'hortus' Albertinano como prototipo della reggia" en *Opus Incertum*. Nº 1. Palazzo Pitti. Edizioni Polistampa. Firenze 2006. Pág. 36.

¹⁰⁹ Ídem

en su faceta de artista para la supuesta supervisión de trabajos en el Palazzo Pitti¹¹⁰ que se deducen a través de su correspondencia privada con el duque Cosimo, aunque a partir de sus trabajos confirmados en la Grotta Grande (o Grotta di Buontalenti) en la cual se conoce poco más que su participación en el diseño de columnas toscanas que sostienen la arquitrabada pronaos¹¹¹, no se conocen con certeza muchas más fuentes que nos hablen de Vasari interviniendo en las obras del *palazzo*¹¹².



3.3.4.3 Descripción

La imagen que tenemos del *palazzo* Pitti hoy en día es prácticamente la misma que encontramos en las fuentes del siglo XIX, las variaciones posteriores han sido de menor importancia que las acontecidas en los anteriores siglos bajo el mandato Medici.

¹¹⁰ FERRETTI, Emanuela. "Precisazioni e nuove acquisizioni sui lavori di Eleanora di Toledo" en *Opus Incertum, Palazzo Pitti*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2006, n°1. Pág. 48.

¹¹¹ Website de la Galería degli Uffizi <https://www.uffizi.it/en/artworks/grotta-del-buontalenti>

¹¹² SATKOWSKI, Leon. "The Palazzo ... Óp. Cit. Pág. 2.

El edificio de abrumadoras medidas se alza ante una plaza rectangular, cerrada por ambos costados en una continuación de la fachada en dos rondós que ejercen de terraza para el segundo piso (Ilustración nº2). Por un lado, el rondó Vecchio, el del lado izquierdo, se construyó en 1764 por orden de Maresciallo Botta, jefe de la Reggenza Toscana en ese momento, mientras que, bajo el gobierno del Gran Duque Leopoldo, en 1783 se lleva a cabo el de la parte opuesta¹¹³. Durante tiempos de Cosme II, con la idea de Buontalenti y el diseño de Gherardo Silva en un principio se planificaron los rondós como no solo un cierre lateral a la plaza, sino que en su origen se buscaba alargar las terrazas sobre ellos para hacerle un cierre completo a la plaza, creando una especie de estructura de teatro en la cual se adornase la plaza en pendiente y se le hiciesen cambios para que fuese más partícipe de la estructura propia del edificio¹¹⁴. Finalmente, no se llevó a cabo este proyecto, se añadieron los rondós y nada más, y así ha sido como ha llegado a nuestros días la estructura, con una amplia plaza ante la fachada del *palazzo*, pero abierta en su totalidad en el lado opuesto a la fachada principal.

Respecto a la fachada principal, se divide en tres pisos. Se trata de una construcción en almohadillado rústico, con grandes arcos en cada uno de los pisos, haciendo la función de marco de las ventanas que cubren la fachada en tres hileras.



En el primer piso encontramos un conjunto de ventanas de arco y pequeñas ventanas rectangulares que se alternan continuamente, de forma simétrica a ambos lados de la puerta principal en medio de la fachada, que cuenta con 16 *braccia*¹¹⁵ de altura y 8

¹¹³ INGHIRAMI, Francesco. *Descrizione* Óp. Cit. Pág. 5.

¹¹⁴ *Ibidem*. Pág. 6.

¹¹⁵ El *braccio fiorentino* es una antigua medida de longitud italiana equivalente a 0'5836 metros y compuesta de 12 *soldi*, es decir, 0'04863 metros.

de anchura, que conduce directamente al patio interior, el otro gran punto de interés arquitectónico del *palazzo*¹¹⁶.

Bartolomeo Ammanati fue el encargado de decorar las ventanas de este primer piso, añadiéndoles sobrios motivos que van acorde a la simétrica y lineal estética de la fachada, denominadas *finestre inginocchiate*, ventanas orantes, por su similitud con un reclinatorio.

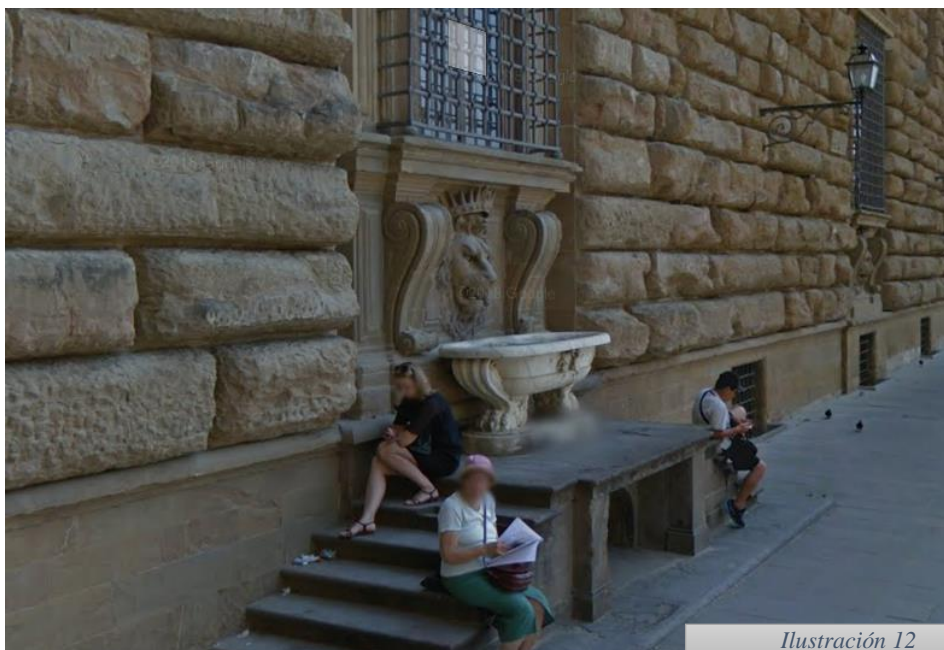


Ilustración 12

Parte de la decoración son también las esculturas de cabeza de león bajo cada una de las ventanas, cada uno portando una corona sobre su cabeza, evidentemente con un importante trasfondo siendo el león uno de los animales más representativos de la dinastía Medici. Como curiosidad, el último de los leones a mano derecha no es tan solo una escultura, hace la función de fuente de agua que Cosme III hace llegar a su palacio directamente desde *Santa Croce*, con la reputación de ser esta el agua más fresca de toda Florencia¹¹⁷.

Si alzamos la vista a los siguientes pisos, en el segundo concretamente, encontramos la hilera más larga de ventanas, siendo estas 23, desnudas de ornamentos, pero al igual que las del primer piso, enmarcadas en arcos robustos que contienen esta vez un pequeño “ojo” o ventanal circular en la arquivolta. Todas las ventanas están conectadas a una barandilla que hace las veces de balcón -al igual que las del tercer piso,

¹¹⁶ Ídem.

¹¹⁷ Ibídem. Pág. 5.

el más corto en anchura- y se extiende hasta crear terrazas encima de los rondós laterales, las cuales, según las fuentes, eran decoradas en ciertos momentos del año con plantas y flores, puesto que han tenido momentos de importancia, como en 1804 cuando el pontífice Pío VII bendijo a los florentinos desde la barandilla de este piso¹¹⁸.

Pasando al patio interior, la otra gran parte en la que se divide el *palazzo*, encontramos un espacio de entre 82 *braccia* de largo por 66 de ancho, perimetrado por la fachada interna del patio, en tres pisos de 58 *braccia* y 12 *soldi* de altura -incluida la cornisa- que se encuentra semi abierto por el lado que encontramos de frente según se accede al patio, formando este una terraza que da directamente a las vistas de los jardines de Boboli. Los tres pisos que conforman las fachadas cuentan con los tres órdenes arquitectónicos que adornan sus columnas en medio relieve, del piso inferior al superior, dórico, jónico y corintio¹¹⁹, además de arcos que completan el espacio entre cada una de ellas, de aspecto robusto y con algunas de sus claves sobresalientes en la fachada, al igual que barandillas que acompañan el segundo y tercer piso, pareciendo así para cualquier espectador promedio que la armonía entre la fachada principal y el aspecto que encontramos del edificio al observarlo desde el patio interior son la viva imagen de la armonía arquitectónica.



Si en vez de observar el edificio nos damos la vuelta, dándole la espalda encontraremos el muro que ofrece un cerramiento al patio tan solo de un piso, pero que

¹¹⁸ Ibídem. Pág. 6.

¹¹⁹ Ibídem. Pág. 7.

ejerce un papel esencial en el conjunto, puesto que por un lado, su decoración se caracteriza por nichos utilizados como lugar para colocar algunas estatuas, al igual que la entrada a la *Grotta di Mosè*, mientras que por otro se corona con una gran terraza,



con vistas a Boboli, y con una espléndida fuente realizada en 1641 por Fernando II, la *Fontana del carciofo*, al borde de la cual encontramos unas ocho figuras de *puttini* de mármol blanco en los bordes y acompañados en el centro por algunas otras con forma de cisne, tritones, nereidas, etc. Esta fuente fue parte de los trabajos que encargó Fernandino II para la mejora de los jardines de Boboli. Mientras que las esculturas se le atribuyen a Francesco Ferrucci, o Francesco del Tadda, la obra en sí de la fontana figura como un trabajo del escultor florentino Giovan Francesco Susini, reemplazando la anterior *fontana di Giuone* de Bartolommeo Ammannati. Esta fuente representa además un homenaje tardío al manierismo escultórico florentino como un raro ejemplo local de adhesión moderada a la corriente barroca¹²⁰ y un ejemplo de excelente trabajo de los materiales por parte de Francesco Susini, puesto que en ciertas fuentes de unos 200 años posteriores a la realización de la obra se cita cómo de bien se conservaban algunas de las partes de estuco a pesar de la humedad y los temporales¹²¹.

Para finalizar el recorrido por esta zona del palacio, encontramos la Grotta di Mosè, una cavidad ovalada debajo de la terraza de la fontana, que recibe su nombre de la colosal estatua de pórfido de 5 *braccia* de altura de Moisés, que está realizada a partir de un torso mucho más antiguo al que Raffaele Curradi primero, y Cosimo Salvestrini posteriormente añadieron el resto de las extremidades para configurar la obra de arte¹²². El paraje evoca un rincón de paz y de nuevo del uso del agua como decoración en esto, con un estanque que se alza en medio de la cavidad, entre la estatua de Moisés y la entrada desde el patio, con 10 *braccia* de altura, rodeada de paredes con múltiples mosaicos y 16

¹²⁰ Website de la Galería degli Uffizi de la Fontana del Carciofo <https://www.uffizi.it/opere/fontana-del-carciofo>

¹²¹ INGHIRAMI, Francesco. *Descrizione* Óp. Cit. Pág. 8.

¹²² *Ibidem*. Pág. 9.

columnas que sostienen la bóveda donde la decoración se centra en una cuidada pintura que retrata a la diosa de los rumores romana, Fama¹²³, bajo la alegoría de un ángel músico, un pequeño cupido que porta en su mano una trompeta o corneta quizás.

Hoy en día, el palacio en esencia sigue siendo el mismo, conserva los detalles nombrados en los apartados anteriores, su estructura, fachada, y patio, en unas excelentes condiciones de conservación gracias a la preocupación del Ministerio de cultura italiano a través del Polo Museale della Toscana, anteriormente Polo Museale Fiorentino y la asociación Amici di Palazzo Pitti. Actualmente el *palazzo* está dividido en cuatro museos, el Tesoro de los Grandes Duques en la planta baja, la Galería Palatina y los Apartamentos Imperial y Real en el primer piso, la galería de arte moderno y el Museo del traje y la moda en el segundo piso¹²⁴.

4. CONCLUSIONES

Para concluir este recorrido, haremos una recopilación de los puntos clave para entender esas preguntas que nos hacíamos al principio: ¿Por qué tantos palacios?, ¿Por qué todos tan parecidos?, y ¿Cuál era la visión que tenían los nobles de sus casas?

El auge de los palacios renacentistas florentinos no es más que la consecuencia de los cambios en la mentalidad, la filosofía y las artes. Por un lado, se propicia por las reformas que alentaban a la construcción, el Humanismo, que llega apoyando en parte con sus ideas al creciente capitalismo, y el nuevo estatus del que gozaban los artistas, cada vez más especializados en la teórica y no tanto la práctica, que comenzaron a introducirse en las élites más altas dejando de lado la vida a veces precaria y paupérrima de pertenecer a una artesanía y no un arte.

Por otro lado, el ascenso de las oligarquías burguesas, las nuevas fortunas creadas bajo el amparo del comercio y la banca toman el poder y buscan una forma de hacerse ver, con afán de lucir y ostentar su nueva posición económica. De ahí surgen los palacios, casas funcionales, tanto como hogar como lugar de negocio y encuentro en un mundo en el que las relaciones sociales son fundamentales para seguir adelante, pero también como herramientas al servicio de la propaganda familiar, con un fuerte componente simbólico en sus formas perfectas.

¹²³ Ibídem. Pág. 8.

¹²⁴ Website de la Galería degli Uffizi <https://www.uffizi.it/palazzo-pitti>

La llegada del Renacimiento supone el rechazo a la historia inmediata, toman lo medieval por algo oscuro y carente de razón humana, y abrazan la Antigüedad clásica como el nuevo modelo a seguir, recuperando la forma de edificar, pintar, esculpir, y escribir entre otras prácticas. Como resultado de esto, de leer a Vitruvio, de escribir manuales como *De Re Aedificatoria*, se construyen palacios como el Medici-Ricardi o el Strozzi, fortalezas renacentistas, ordenadas, simétricas, y con un aspecto que evoca a la Roma antigua, tomando elementos de su arquitectura de una manera exquisita como el Palazzo Rucellai, siguiendo la planta de la *domus* romana o al menos tomándola como inspiración para esos majestuosos *cortile* que poseen cada uno de ellos, y que evolucionará en el Palazzo Pitti a un patio semiabierto, más recargado en decoración y ostentación, aunque aun conservando esa simetría en pisos de la fachada, inclinándose de esta manera al Manierismo, y señalando el final de una etapa crucial para la historia del arte y la humanidad. El triunfo del modelo, luego seguido en otras geografías, se debe a que este tipo de residencias urbanas encarnó a la perfección las nuevas necesidades sociales de representación de estos colectivos emergentes, deseosos de hacer tangible su nueva situación a través de algo tan palpable y presente en la ciudad como la arquitectura.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Fresco de Domenico Ghirlandaio “El nacimiento de la Virgen” 1491.
https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Cappella_tornabuoni_02_nascita_della_vergine.jpg [Última consulta 08-05-2021]
2. Planta Palazzo Medici-Riccardi
<https://peristilo.wordpress.com/2009/07/01/renacimiento-italiano-arquitectura/a35-palacio-medici-riccardi-planta/> [Última consulta 01-09-2021]
3. Cortile Palazzo Medici-Riccardi <https://theartmarket.es/medici-poderosos-banqueros-mecenas-del-arte/palacio-medici-riccardi-interior/> [Última consulta 01-09-2021]
4. Planta Palazzo Strozzi <http://historiadelhabitat.blogspot.com/2012/09/el-palacio-renacentista.html> [Última consulta 01-09-2021]
5. Fachada Palazzo Strozzi <https://www.divento.com/en/florence/8689-palazzo-strozzi-florence.html#share-modal-close> [Última consulta 01-09-2021]
6. Remate en forma de esfinge Palazzo Strozzi
https://es.m.wikipedia.org/wiki/Palacio_Strozzi#/media/Archivo%3APalazzo_Strozzi%2C_porta_fiaccola_se.JPG [Última consulta 01-09-2021]
7. Remate en forma de dragón Palazzo Strozzi
https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Sconce_on_the_Strozzi_palace_Florence.jpg [Última consulta 01-09-2021]
8. Fachada Palazzo Rucellai <https://jevtonline.org/> [Última consulta 01-09-2021]
9. Planta Palazzo Rucellai https://www.urbipedia.org/hoja/Palacio_Rucellai [Última consulta 01-09-2021]
10. Planta del Palazzo Pitti. 1870. <https://www.alamy.es/palazzo-pitti-en-florenzia-1870-image223190345.html> [Última consulta 23-05-2021]
11. Fachada principal Palazzo Pitti <https://megaconstrucciones.net/images/edificios-civiles/foto/pitti-palazzo.jpg> [Última consulta 09-05-2021]
12. Fuente del león en la fachada del Palazzo Pitti. Extraído de Google Maps
<https://goo.gl/maps/2f7h2JRfkVgJ5Y5F7> [Última consulta 12-05-2021]
13. Fachada del patio de Palazzo Pitti. REDDY, Rahul, extraído de Google Maps
<https://goo.gl/maps/MZLsLgarYMMn5JrdA> [Última consulta 15-06-2021]
14. Fontana del Carciofo. <https://www.uffizi.it/opere/fontana-del-carciofo> [Última consulta 15-06-2021]

BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS

- ALONSO RUÍZ, Begoña: “La Nobleza en la ciudad: arquitectura y Magnificencia a finales de la Edad Media” en *Studia Histórica: Historia Moderna*, n ° 34, 2012, pp. 213-249.
- ANTAL, Frederick. *El mundo florentino y su ambiente social: la república burguesa anterior a Cosme de Médicis, siglos XIV-XV*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- ARTUSI, Luciano. “Arte dei fabbri” en *Firenze araldica: il linguaggio dei simboli convenzionali che blasonarono gli stemmi civici*. Polistampa, 2006, p. 1000-1004.
- BATTISTA ALBERTI, Leon. *De Re Aedificatoria*. Bibliotheca Regia Monacensis. 1582.<https://books.google.es/books?id=bBU8AAAcAAJ&hl=es&pg=PP7#v=onepage&q&f=false> [Última consulta: 20-08-2021]
- BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilí, 1978.
- BENEVOLO, Leonardo; WAYTER, M^a Teresa. *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1972.
<https://www.academia.edu/download/52477295/benevolo-1972-historia-de-la-arquitectura-del-renacimiento-cap-i-y-iii.pdf> [Última consulta: 08-05-2021]
- BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del renacimiento en Italia*. México, Editorial Porrúa. 1984.
- BURKE, Peter. *El Renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia*. Madrid: Alianza Forma, 1995.
- CANO-MORALES, Abel María; RESTREPO-PINEDA, Carlos Mario; VILLAMONSALVE, Omar Osvaldo. “La nueva mentalidad urbana y la teneduría de libros por partida doble: Génova, Venecia y Florencia, siglos XIII a XVI” en *Entramado*, 2015, vol. 11, no 2, p. 132-144.
- CARLA ROMBY, Giuseppina. “Di Lucca Pitti ho visto la muraglia” en *Opus Incertum: Palazzo Pitti*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2006, n°1, pp. 15-24.
- CHASTEL, André. *El renacimiento italiano, 1460-1500*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Editorial Akal, 2005.
- DEL VANDO BLANCO, María del Carmen. “La primavera del Renacimiento: la escultura y las artes en Florencia, 1400-1460” en *Crítica*, 2013, n° 985, pp. 80-83.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4264693> [Última consulta: 24-08-2021]

- EDELSTEIN, Bruce. “Palazzo Pitti e il Giardino di Boboli. L’hortus’ Albertinano como prototipo della reggia” en *Opus Incertum*. N° 1. Palazzo Pitti. Edizioni Polistampa. Firenze 2006. Pp. 31-43.

-FERRETTI, Emanuela. “Precisazioni e nuove acquisizioni sui lavori di Eleanora di Toledo” en *Opus Incertum: Palazzo Pitti*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2006, n°1, pp. 45-56.

-FORSTER, Kurt W. “The Palazzo Rucellai and Questions of Typology in the Development of Renaissance Buildings” en *The Art Bulletin*, 1976, vol. 58, n° 1, p. 109-113.

<https://www.jstor.org/stable/i354281?refreqid=excelsior%3A0666358fc9adfa8657c41c3a208d7517> [Última consulta: 10-08-2021]

-GOLDTHWAITE, Richard A. “The Florentine palace as domestic architecture” en *The American Historical Review*, 1972, vol. 77, n° 4, p. 977-1012.

-GONZALEZ ARÉVALO, Raúl. “Navegación y vida en la marina mercante de una ciudad sin mar: las galeras estatales de Florencia en las fuentes cronísticas y narrativas del siglo XV” en *La vida marítima a la Mediterrània medieval: Fonts històriques i literàries*. Museu Marítim de Barcelona, 2019. Pp. 193-212.

-INGHIRAMI, Francesco. *Descrizione dell'Imperiale e Reale Palazzo Pitti di Firenze*. Florencia, 1819.

<https://books.google.es/books?id=QePRcB9g5tcC&ots=KzZnCsK9fV&dq=Descrizione%20dell'Imp.%20e%20R.%20Palazzo%20Pitti%20di%20Firenze&lr&hl=es&pg=PA1#v=onepage&q&f=false> [Última consulta: 03-06-2021]

-KENT, Dale. “The Florentine Reggimento in the fifteenth century.” en *Renaissance Quarterly*, 1975, vol. 28, n° 4, pp. 575-638.

https://www.jstor.org/stable/2860173?casa_token=uoWBBvDL_oAAAAA%3ABIZ4b3eOYBprXHkN4x4zjCULb11Mdu5EsaJSOcQX-dzxPrhNe5P7kULk3fxnNNA5_Yx4DUVdrc6HUUH7uIudiZ15LjL5qvl4xCu734RCTLHM5W5EfnE&seq=1#metadata_info_tab_contents [Última consulta: 08-05-2021]

-LEÓN, Teresa J. Gómez. *De Eleonora de Toledo a Bartolomeo Ammannati 1548-1592: San Giovanni evangelista primera sede jesuita en Toscana*. Tesis Doctoral. Universidad de Cantabria. 2014.

- MILLON, Henry. “Las maquetas arquitectónicas en el Renacimiento” en *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, 2006, nº 15, pp. 23-28. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4022059> [Última consulta: 03-06-2021]
- PAULUS, E. “Filippo Brunellesco” en *The Workshop*, 1873, vol. 6, nº. 5, pp. 65–68. www.jstor.org/stable/25586712 [Última consulta: 03-06-2021]
- ROMERO, Eladio. *Breve historia de los Medici*. Ediciones Nowtilus, 2015.
- SAALMAN, Howard. “Filippo Brunelleschi: Capital Studies” en *The Art Bulletin*, 1958, vol. 40, nº 2, pp. 113–137. www.jstor.org/stable/3047762 [Última consulta: 03-06-2021]
- SCALZO, Marcello, ÖZEL, Bilge. *Limits in the Development of Florentine Renaissance Palaces*. 9th International Sinan Symposium, Turquía, 2015. https://www.academia.edu/13871412/Limits_in_the_Development_of_Florentine_Renaissance_Palaces [Última consulta: 07-09-2021]
- SATKOWSKI, Leon. “The Palazzo Pitti: planning and use in the Grand-Ducal era” en *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 1983, vol. 42, nº 4, p. 336-349. <https://online.ucpress.edu/jsah/article-abstract/42/4/336/57754/The-Palazzo-Pitti-Planning-and-Use-in-the-Grand> [Última consulta: 03-06-2021]
- STAPLEFORD, Richard. *Lorenzo de' Medici at home: the inventory of the Palazzo Medici in 1492*. Penn State Press, 2013.
- VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florencia, 1550. <https://web.archive.org/web/20080926150014/http://biblio.cribecu.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html> [Última consulta: 07-09-2021]
- VICO, Alexandre. “Adentrarse en un palacio florentino del Quattrocento: el simbólico universo material de los *cassoni*, *spalliere* y *lettucci*” en *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Burgos, Universidad de Burgos, 2019. pp. 1067-1072. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7172382> [Última consulta: 08-05-2021]

RECURSOS DIGITALES

- Gallerie degli Uffizi – Grotta del Buontalenti <https://www.uffizi.it/en/artworks/grotta-del-buontalenti> [Última consulta: 03-06-2021]
- Gallerie degli Uffizi – Palazzo Pitti <https://www.uffizi.it/en/pitti-palace> [Última consulta: 03-06-2021]

-Gallerie degli Uffizi – Fontana del Carciofo <https://www.uffizi.it/opere/fontana-del-carciofo> [Última consulta: 03-06-2021]

-Palazzo Medici-Riccardi <http://www.palazzomediciriccardi.it/il-palazzo/> [Última consulta: 20-08-2021]

-Website oficial Palazzo Strozzi <https://www.palazzostrozzi.org/il-palazzo/>

-Website del Instituto Internacional de estudios florentino
<https://isiflorence.org/about/the-history-of-palazzo-rucellai/>